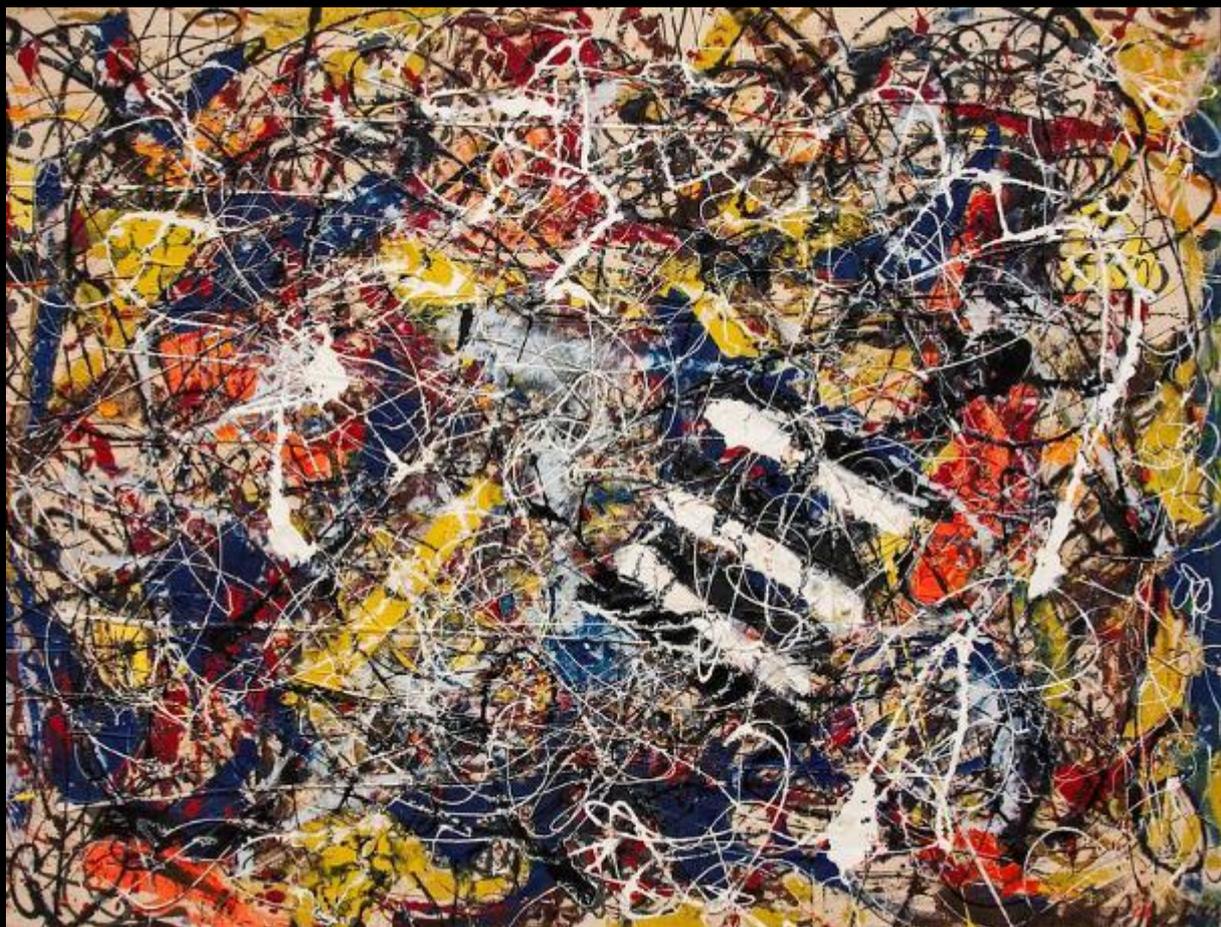


Dossiers : Sémiotique et plan de l'expression

Sous la direction de Jean-François Bordron, Verónica Estay Stange et Audrey Moutat

Recherches sémiotiques

Comptes rendus



Number 17A by Jackson Pollock

Sourceq : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Number_17A.jpg <https://www.flickr.com/photos/kebpix/23936923029>

Licence : CC BY-NC-SA 2.0

Dossier : Sémiotique et plan de l'expression

Sous la direction de Jean-François Bordron, Verónica Estay Stange et Audrey Moutat 4

Jean-François Bordron, Verónica Estay Stange et Audrey Moutat

Introduction.....5

Ivan DARRAULT-HARRIS

Une utopie langagière : la glossolalie9

1. La glossolalie religieuse..... 10

2. La glossolalie des schizophrènes 14

3. Vers la glossolalie poétique : l'utopie réfléchie 18

Pour conclure 19

Bibliographie 20

Luiz TATIT

De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale et vice versa23

1. Prosodie fondamentale.....23

2. Syllabation et intonation.....25

3. Incréments28

4. Prosodie vocale.....30

5. Oralisation et musicalisation 31

6. Thématization et passionnalisation34

7. Appréciation du contenu.....36

8. Stabilisation de la mélodie.....37

9. Stabilisation des paroles 40

10. De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale.....42

11. Pour conclure44

Bibliographie44

Verónica ESTAY STANGE

Rythme, perception et forme de l'expression.....46

1. L'hypothèse haptologique46

2. Transversalité du rythme.....49

3. La générativité du plan de l'expression 51

Bibliographie52

Audrey MOUTAT

La structure dynamique du plan de l'expression gustatif.....54

Introduction54

1. La configuration spatiale du plan de l'expression gustatif56

2. La temporalité au service de la spatialité gustative58

3. La morphologie architecturale du goût59

4. La « chair » aromatique.....66

Conclusion	67
Bibliographie	68
Pierre BOUDON	
Le Corbusier, l'énigme métaphysique de Ronchamp	69
1. Le site géographico-historique de la chapelle	71
2. Le travail d'élaboration de Le Corbusier	73
3. Premier dispositif : les figures morphologiques de l'habiter.....	74
4. La voûte excurvée.....	77
5. Deuxième dispositif : les propriétés numériques-géométriques.....	78
6. La rencontre entre architecture et sculpture	82
Bibliographie	85
Jean-François BORDRON et Maria Giulia DONDERO	
L'expression : de Hjelmslev à l'analyse computationnelle des larges collections d'images	87
Introduction	87
1. Matière et forme	88
2. Images et schématisme.....	91
3. Numériser la peinture : d'une substance à l'autre	96
4. L'image numérisée au sein de la base de données : pour une diagrammatique entre nombres et formes	97
Conclusions	106
Bibliographie	106
Analyses et recherches sémiotiques	109
Eric BERTIN	
Retour vers le passé du futur Texte introductif pour la réédition de « Sémiotique et prospectivité »	110
Bibliographie	113
Andrea CATELLANI	
Les diamants de synthèse et la « joaillerie écologique » : étude de cas sémiotique sur la communication de la joaillerie et ses défis.	115
1. Introduction.....	115
2. Les diamants à l'ère de leur reproductibilité technique	119
3. Luxe, joaillerie et responsabilité.....	120
4. Le discours de la maison Courbet ou l'humanisme écologique du diamant	123
5. De Beers et De Beers Lightbox : un discours de responsabilité « classique »	125
6. Le travail sémantique sur le diamant de synthèse : Courbet et De Beers.....	126
7. Conclusions : un idiolecte du diamant de synthèse écologique	129
Bibliographie	132
Mohammed LABIADE	
Le carré pathémique de l'identité discursive.....	135
Introduction	135

De l'utilité du carré logique	136
Carré des modalités discursives	139
Le carré pathémique dérivé du carré extensible de l'identité	143
Conclusion	150
Bibliographie	150
Claude WEISS	
Sémiotique du déjà-vu et réflexions épistémologiques	153
Introduction	154
Répétition sans indifférence	154
Permanence de la répétition	158
Permanence de « l'attente » de différence	160
Permanence de la différence.....	163
Répétition différentielle.....	165
Conclusion	168
Bibliographie	170
Comptes rendus	173
Jean-François BORDRON	
Pierre Boudon, <i>L'architecture musicale</i> , préface de Verónica Estay Stange, Liège, PuLg, 2022	174
Rim AMIRA	
Louis Hébert, <i>Introduction à l'analyse des textes littéraires</i> , Paris, Classiques Garnier, 2023.....	177
Introduction	177
Première partie : aspects, approches, corpus	177
Deuxième partie. Aspects et approches : approfondissements.....	179
Conclusion	186

Dossier : Sémiotique et plan de l'expression
Sous la direction de Jean-François Bordron, Verónica Estay Stange
et Audrey Moutat

ACTES SEMIOTIQUES

Introduction

Jean-François Bordron
Université de Limoges

Verónica Estay Stange
Université Paris Cité

Audrey Moutat
Université de Limoges

Nous proposons dans ce dossier une réflexion sur la notion de « plan d’expression », propre au lexique de Hjelmslev, mais devenue courante dans la recherche sémiotique. On sait que cette discipline soutient que la signification résulte d’une opération liant ensemble deux plans dits respectivement de l’expression et du contenu. On ne mesure pas toujours l’extrême difficulté qui se cache derrière cette fonction sémiotique (sémiose) qui apparaît sans doute aujourd’hui comme banale. La difficulté est au premier chef d’ordre théorique : comment comprendre la structure intime d’un plan d’expression, surtout si, comme c’est le propre de la sémiotique, on prend en compte non seulement les articulations du langage verbal mais aussi celles que l’on juge nécessaires pour la perception, l’image, la musique, l’architecture et finalement pour tout ce qui a le pouvoir mystérieux de produire du sens ?

Dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*¹, Greimas et Courtés définissent le plan de l’expression « comme le recto d’une feuille dont le verso serait le signifié » ; un « recto » qui dépasse la seule « image acoustique » à laquelle on a tendance à réduire le signifiant saussurien. En rappelant la sous-division de Hjelmslev entre forme et substance, les auteurs suggèrent la « profondeur » du plan de l’expression ainsi conçu, sans pour autant proposer des outils pour l’analyser dans le détail. Le caractère succinct de cette définition s’explique par la nature même du projet sémiotique : identifier les propriétés transversales aux différents langages. Or, cette transversalité concerne de la manière la plus évidente le plan du contenu. Tandis que ce dernier est pour ainsi dire globalisant, le plan de l’expression, quant à lui, est spécifiant et singularisant : ce qui distingue par exemple le langage visuel du langage verbal, c’est leur plan de l’expression respectif, structuré selon des règles et des codifications irréductibles. D’où le développement plus tardif, et encore en construction, d’une sémiotique du plan de l’expression.

On sait que, quant au contenu, le modèle du « parcours génératif », proposé par A. J. Greimas, présente une structure hiérarchisée en plusieurs niveaux qui offre aujourd’hui la formulation classique de la sémiotique, malgré les objections que l’on a pu lui opposer. Selon ce modèle génératif, le sens se structure en strates qui vont de l’abstrait au concret, du simple au complexe, de la profondeur vers la surface. Dans les couches les plus profondes se trouvent les articulations les plus générales de la signification : c’est le lieu de la catégorisation du sens (A vs B). Puis, à un niveau intermédiaire, s’articule la dynamique signifiante de la narrativité, avec ses opérations modales et actantielles, elle-même d’un haut degré de généralité (cf. le « tout discours est donc “narratif”² de Greimas). Enfin, dans les couches

¹ Paris, Hachette, 1979, entrée « expression ».

² Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 18.

les plus superficielles se réalisent les investissements qui spécifient et particularisent les effets de sens (thématisation des actants, figurativisation des espaces, des personnes et des temps, aspectualisation des procès, explicitation des valeurs et des champs axiologiques...).

Mais l'expression, pour sa part, reste un domaine difficile à structurer bien que quelques tentatives aient été faites pour envisager un parcours génératif de l'expression. Signalons au moins trois d'entre elles.

Jacques Fontanille³ envisage l'articulation de plusieurs sémiotiques-objets, en proposant une intégration progressive de plusieurs plans de pertinence successifs, à partir de leur matérialité. Cette intégration redéfinit ainsi, selon un principe d'immanence en extension, les frontières du texte et en élargit la saisie : du signe (le mot isolé, la figure qui sollicite la perception) au texte-énoncé (support ou véhicule du signe), puis de celui-ci à l'objet (structure matérielle dotée d'une morphologie, d'une fonctionnalité et d'une forme extérieure), à la situation sémiotique où cette structure est mise en œuvre (interaction entre sujets, ou entre sujets et objets), aux stratégies (les formes et les finalités du parcours signifiant, par la lecture, la gestualité ou autre) et enfin aux formes de vie (cristallisations de pratiques collectives qui, résultant de la congruence des différents niveaux de la signification, s'organisent en catégories et définissent des communautés d'appartenance).

Jean-François Bordron⁴ a de son côté cherché à appréhender le parcours génératif de l'expression sur le modèle de la perception sensible dans laquelle le sujet et le monde s'entre-expriment. Cette « entre-expression » se réalise suivant un parcours qui va de la rencontre avec le monde sous forme d'indices jusqu'à la constitution de morphologies iconiques puis de formes symboliques. Plus spécifiquement, il propose un *schéma esthétique* envisagé comme un parcours d'avènement du sens dans la perception. Ce schéma décrit donc la sémiologie perceptive en précisant ces trois moments : le moment *indiciel*, où une potentialité de sens surgit de la sensation brute ; le moment *iconique*, où l'objet – l'icône – est reconnu grâce à des comparaisons avec le déjà connu ; et le moment *symbolique*, où cette reconnaissance est déterminée par un cadre culturel qui la soumet à ses règles de lecture.

Enfin, Verónica Estay Stange⁵, pour sa part, a également proposé une approche possible du plan de l'expression, à partir de ses travaux sur les relations formelles entre langage poétique, musical et pictural. Le plan de l'expression lui paraît organisé en *strates accentuelles* qui font intervenir chacune un trait sensible particulier propre aux différents langages (couleurs, accents, hauteurs...) sur la base d'un système d'équivalences et d'oppositions. Chacune de ces strates se structure en niveaux de profondeur à caractère génératif : au niveau profond, on trouverait des oppositions catégorielles (« contrastes » ou couples « accentué vs inaccentué ») ; à un niveau intermédiaire, se produirait la *mise en syntagme* des couples binaires selon la séquence canonique « attaque-tension-détente » (homologable au schéma narratif du plan du contenu) ; et, au niveau superficiel, se déploieraient des modulations tensives et accentuelles complexes déterminant l'unicité de chaque réalisation.

On se propose, dans le présent dossier, de parcourir le domaine des formes que prend toute matière lorsqu'elle en vient à signifier. Cela va de la phonologie, qui a longtemps servi de modèle pour

3 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

4 Jean-François Bordron, « Sens et signification, dépendances et frontières » in *L'image entre sens et signification*, Anne Beyaert (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

5 Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolismes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

les autres sémiotiques, aux langages musicaux visuels, sonores, tactiles, *etc.* Ainsi, l'article d'Ivan Darrault-Harris s'attache à déceler les enjeux de la glossolalie, depuis son ancrage corporel, qui la rattache aux « prédicats somatiques » (Coquet), jusqu'à ses projections sémantiques qui, tendant vers le *logos*, renvoient à des états psychiques et passionnels. Du langage verbal au langage musical, le passage s'opère sans solution de continuité : en reprenant les postulats fondamentaux de la sémiotique tensive, la contribution de Luiz Tatit montre comment la prosodie fondamentale de la parole rejoint la prosodie vocale et musicale au sein de la chanson. Ici encore, le foyer des accents et des modulations se trouve régi par la dimension affective et passionnelle. En envisageant l'extension de ce substrat tensif et accentuel vers le langage plastique, Verónica Estay Stange propose, quant à elle, de considérer le rythme comme facteur de transversalité dans l'approche du plan de l'expression des différents langages. C'est encore l'hypothèse tensive qui permet à Audrey Moutat de mettre en évidence le fonctionnement du plan de l'expression des saveurs et des arômes, dans le cadre de la dégustation du vin, et au-delà. Pour ce qui concerne le langage architectural, Pierre Boudon explore le rapport entre forme et matériau, en prenant pour objet la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier.

Du verbal au musical, au gustatif et à l'architectural, il s'agit toujours d'une matière qui prend des formes multiples sans que l'on sache vraiment si cette mise en forme est spécifique à chaque domaine ou correspond plutôt à des principes généraux voire à des formes idéales.

Par ailleurs, les matières disponibles ne se limitent pas aux domaines définis par nos cinq sens et par les traditions artistiques mais comprennent aussi les écrans propres aux nouveaux médias, situés quelque part entre les empreintes sur les murs des cavernes et la substance des rêves. C'est ce que montrent Jean-François Bordron et Maria Giulia Dondero dans leur contribution à ce dossier.

La question qui se pose est de savoir si de nouveaux supports, de nouvelles formes d'analyse, de nouvelles méthodologies, font apparaître des articulations inédites dans ce domaine encore largement inexploré. L'expansion du numérique apporte aujourd'hui de nouvelles possibilités, tant du point de vue de l'analyse que de celui de la création artistique. En effet, l'écriture multimédia, qui repose sur l'usage de langages de description et de programmation, met au défi le plan de l'expression, et notamment son rapport à la substance⁶. Se pose également la question du devenir de la matière picturale lors de la numérisation des images et de leur intégration dans des bases de données. En procédant selon des opérations méréologiques de division, groupement et comparaison des œuvres, l'analyse computationnelle procède en effet à une « désintégration » du plan de l'expression de l'image.

Rappelons que depuis Saussure, mais à la suite d'une longue tradition, la thèse de l'arbitraire du signe semble peu mise en cause, peut-être parce que son utilité est apparue relative. Les plans d'expression évoqués dans ce dossier peuvent apparaître comme des arguments en faveur d'une certaine motivation. Bien sûr une image, ou toute autre sémiotique, s'inspire toujours d'une ou plusieurs autres dans une longue pratique de transformation. C'est un thème classique de l'histoire de l'art. Pour autant,

6 Dondero Maria Giulia et Everardo Reyes, « Les supports des images : photographie et images numériques », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n° 9, 2016, Disponible sur <http://rfsic.revues.org/2124>. Consulté le 21/07/23.

Moutat Audrey, « Écriture et matérialité numérique, de la substance aux formes de l'expression », in *Signifiant et matière : l'icônicité et la plasticité au prisme du document numérique verbal et visuel*, Marion Colas Blaise et Maria Giulia Dondero (éds.), Semen, n° 49, 2020, Disponible sur <http://journals.openedition.org/semem/14475>. Consulté le 21/07/23.

sans ignorer l'histoire, il est difficile de concevoir une perception comme totalement arbitraire dans sa forme. Nous laisserons cette question ouverte.

Pour citer cet article : Audrey Moutat, Verónica Estay Stange, Jean-François Bordron.

« Introduction », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur :

<<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8119>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Résumé : Notre article se présente comme un hommage conjoint à Michel de Certeau, l'auteur, à notre connaissance, de cette conception de la glossolalie comme utopie, et à Paolo Fabbri : leurs conversations à ce sujet ont été d'ailleurs publiées dans l'ouvrage *Utopie vocali* (Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015). Le phénomène de la glossolalie, désignée à l'origine comme la « langue des anges », s'inscrit donc dans l'univers religieux, voire, plus précisément, néo-testamentaire et chrétien (la Pentecôte en est l'épisode culminant). Et l'on sait que le rite orthodoxe comprend toujours l'intervention glossolalisante d'un(e) fidèle, spontanément, le jour même de la Pentecôte, mimant la survenue de l'Esprit saint. Mais le phénomène glossolalique a glissé de l'univers religieux au profane, ainsi dans les manifestations en littérature, et du normal au pathologique. Et c'est bien au champ de la pathologie que nous voudrions nous attacher plus précisément, la glossolalie apparaissant chez certains sujets schizophrènes, relevant donc de la schizophasie. Des exemples montreront cette impressionnante manifestation d'une langue entièrement néologique, avec ses permanences (invariants phonologique et syntaxique) et ses règles de formation de véritables unités-phrases. Un exemple exceptionnel sera pris, celui d'un patient québécois disposant de cinq langages glossolaliques (ce cas nous a été communiqué par le célèbre aphasiologue André Roch Lecours). Le recours à la théorie des instances (J.-C. Coquet) permettra d'émettre une hypothèse sémiotique sur la survenue, chez le schizophrène, d'un tel phénomène, et cela à partir de ces îlots limités dans le langage de ces patients que sont les mots néologiques et récurrents (appelés « predilection words ») au sein du langage normal préservé, y compris dans sa fonction métalinguistique. C'est le processus de *reprise* de l'expérience, le passage de la *phusis* au *logos* (selon les termes mêmes de Coquet) qui serait profondément atteint, engendrant la production inintelligible d'une pure expérience dans l'incapacité de se faire *logos*.

Mots clés : glossolalie, église presbytérienne, schizophasie, futurisme, sémiotique

Abstract: Our article is intended as a joint tribute to Michel de Certeau, the author, as far as we know, of this conception of glossolalia as utopia, and to Paolo Fabbri: their conversations on this subject were in fact published in the book *Utopie vocali* (Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015). The phenomenon of glossolalia, originally referred to as the “language of angels”, is therefore part of the religious world, or more precisely, of New Testament and Christian world (Pentecost is the culminating episode). And we know that the Orthodox rite always includes the glossolalising intervention of a member of the faithful, spontaneously, on the very day of Pentecost, mimicking the coming of the Holy Spirit. But the phenomenon of glossolalia has moved from the religious to the secular, as in manifestations in literature, and from the normal to the pathological. And it is in the field of pathology that we would like to focus more specifically, since glossolalia appears in certain schizophrenic subjects, and is therefore a schizophrasia. Examples will show this impressive manifestation of an entirely neological language, with its permanent features (phonological and syntactic invariants) and its rules for forming genuine sentence units. An exceptional example will be given, that of a Quebec patient with five glossolalic languages (this case was communicated to us by the famous aphasiologist André Roch Lecours). Recourse to instance's theory (J.-C. Coquet) will enable us to put forward a semiotic hypothesis on the occurrence of such a phenomenon in schizophrenia, based on the limited islands in the language of these patients that are neological and recurrent words (called “predilection words”) within preserved normal language, including its metalinguistic function. It is the process of recapitulating experience, the passage from *phusis* to *logos* (in Coquet's own words) that is profoundly affected, giving rise to the unintelligible production of pure experience incapable of becoming *logos*.

Cet article⁷ est d'abord un hommage réunissant Paolo Fabbri et un ami, très proche de nos réflexions et travaux, Michel de Certeau⁸, disparu bien trop tôt, en 1986, peu après avoir été élu Directeur d'Études à l'EHESS de Paris. Je citerai, parmi ses œuvres nombreuses, *l'Invention du quotidien* et la *Fable mystique*. Et c'est à lui que nous devons, entre autres, cette idée fulgurante de considérer la glossolalie comme une utopie.

Je m'appuierai donc beaucoup sur une publication italienne, *Utopie vocali*⁹, qui contient des dialogues entre Michel de Certeau, Paolo Fabbri et le linguiste africaniste William J. Samarin, de l'Université de Toronto. Ces échanges ont eu lieu en 1977, à Rome, lors de la préparation, pour l'année suivante, d'un séminaire au Centre International de Sémiotique d'Urbino. Michel de Certeau a publié quelques années après son propre apport dans la revue *Traverses*, sous le titre *Utopies vocales. Glossolalies*.¹⁰

Le phénomène de la glossolalie a une longue histoire et, de plus, s'inscrit dans des dimensions très diverses qui vont du profane au religieux, de l'utopie littéraire à la prière, du normal au pathologique (ainsi la schizophrénie), partageant à chaque fois une *certaine identité formelle* et le fait hypothétique de constituer une *utopie vocale*, hypothèse qu'il convient présentement de confirmer sémiotiquement en envisageant les projets littéraires de langage idéal.

1. La glossolalie religieuse

C'est à la glossolalie religieuse que s'est principalement intéressé Michel de Certeau. Elle faisait l'objet des dialogues avec Paolo Fabbri et Samarin, lequel partage les mêmes intérêts (voir son ouvrage fondamental *Tongues of men and angels*, Mac Millan, New-York, 1972).

Un mot bref d'histoire : il est admis généralement que la première manifestation de glossolalie religieuse soit attestée dans le Nouveau Testament, *Actes 2 :1-4* :

Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer.

Qui ne voit que nous avons affaire ici à un « anti-mythe » (ou contre-mythe) de celui de la Tour de Babel, mythe d'origine de la pluralité des langues naturelles, accomplie par Dieu pour interrompre la construction de la tour en rendant l'inter-communication humaine impossible (Genèse, 11, 1-9). Or les disciples s'expriment bien dans toutes les langues, sans les avoir apprises tout en étant compris de tous. Il ne s'agit pas véritablement de glossolalie mais de *xénoglossie* (Samarin, dans le dernier dialogue, nous

7 Notre contribution est la version très remaniée et complétée d'une communication au congrès d'Albi « Utopies et formes de vie », le 6 juillet 2016.

8 Historien et philosophe jésuite, passionné d'anthropologie, de linguistique et de psychanalyse, il participe à la fondation avec Jacques Lacan de l'École freudienne de Paris. Il adhère très tôt au Cercle sémiotique de Greimas hébergé au Collège de France et fréquente le séminaire de Greimas, où nous nous sommes rencontrés au début des années 1970.

9 *Utopie vocali*, a cura di Lucia Amara, Mimesis Edizioni, Milano, 2015.

10 Certeau, M. de, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, 20, pp. 26-37. On consultera aussi une interview de Michel de Certeau par Laura Willett. *Paroles gelées*, 1(1), 1983, UCLA French Studies et G. Petitdemange, « Michel de Certeau et le langage des mystiques », *Études*, vol. 365 (1986), pp. 379-383.

dit n'avoir jamais rencontré un cas authentique de xénoglossie, ce qui nous ramène vers le cas de médiums parlant une langue jamais apprise).

Notons au passage que la glossolalie, au XIX^e siècle, a connu une grande période de succès médiumnique et spirite. On se souvient du médium Hélène Smith, suivie durant des années par le linguiste Flournoy¹¹, et qui fut même présentée à F. de Saussure, car elle prétendait parler le sanskrit.

Paul, dans le 14^e chapitre du premier épître aux Corinthiens, fait une distinction forte entre le *parler en langues* (entendons ici la glossolalie religieuse) et la *prophétie*, dont il fait un éloge appuyé :

14-2 : En effet, celui qui parle en langues ne parle pas aux hommes, mais à Dieu, car personne ne le comprend, et c'est en esprit qu'il dit des mystères.

3 : Celui qui prophétise, au contraire, parle aux hommes, les édifie, les exhorte, les console.

4 : Celui qui parle en langues s'édifie lui-même ; celui qui prophétise édifie l'Église.

5 : Je désire que vous parliez tous en langues, mais encore plus que vous prophétisiez. Celui qui prophétise est plus grand que celui qui parle en langues, à moins que ce dernier n'interprète, pour que l'Église en reçoive de l'édification. »

Si le programme de *prophétie* est un programme de communication, mais aussi de manipulation du destinataire, de modification de sa compétence modale pour l'action (exhortation : vouloir, édification : savoir), mais aussi de son état passionnel (consolation *vs* affliction), le programme du *parler en langues* est tout autre : le destinataire est Dieu et non les hommes, incapables de comprendre. Programme d'auto-édification, boucle narrative fermée sur elle-même, de consolidation du moi, à moins qu'une *interprétation*, traduisant le parler en langues en prophétie, ne permette aussi une édification de l'Église.

Paul place donc d'emblée au centre la question du sens de l'acte glossolalique : 14-13 : « ...que celui qui parle en langue prie pour avoir le don d'interpréter. »

Isolement redoutable, voire égoïste de l'acte d'énonciation glossolalique, contraire au programme principal du chapitre des Corinthiens : la recherche de la charité qui permet, entre autres, d'édifier l'autre, de l'instruire au sein de la collectivité de l'Église.

Mais comment se présente donc cet acte d'énonciation si singulier ?

1. kupóy shandré filé sundrukuma shandré lása hoyá taki

2. fozhon shetireloso kumó shandré palasó shantré kamóyendri

On a là le début d'un exemple de glossolalie religieuse, la plus répandue, prière prononcée par un pasteur presbytérien (de langue anglaise)¹², que cite W. Samarin, appartenant au mouvement néo-pentecôtiste nord-américain.¹³

Avant que d'examiner la tentative d'analyse linguistique de ce type de corpus, que peut-on dire de la situation d'énonciation elle-même et, tout particulièrement, de l'éprouvé du locuteur au moment même de cette énonciation.

11 T. Flournoy, *Des Indes à la planète Mars*, Paris, Alcan, 1900, rééd. Le Seuil, Paris, 1983.

12 Dans le premier dialogue des *Utopie vocali*, Michel de Certeau note que, au début des années 1960, 10000 pasteurs pratiquent la glossolalie, phénomène qui touche plus de 600.000 fidèles, néo-pentecôtistes, mais aussi catholiques. Mais la glossolalie est repérable en dehors du christianisme (Umbanda afro-brésilienne, pratiques chamaniques indiennes).

13 Cette prière fait l'objet d'une analyse linguistique approfondie par J.-J. Courtine, dans le n° 91 de la revue *Langages*, pp. 7-26, consacré à la glossolalie.

J.-J. Courtine parle, pour définir l'énonciation glossolalique, d'un « instantané de langage [...] ne valant que par son émission et destiné à disparaître avec elle. »¹⁴

Le sujet de l'énonciation glossolalique, le glossolale, *s'il ne peut répéter son énonciation*, perdue dès qu'émise, peut toutefois revenir sur l'éprouvé de cette situation d'énonciation, qui est le sentiment d'*être parlé, traversé* par la parole d'un Autre.

Samarin cite le témoignage éloquent de ce débordement éprouvé englobant les structures de la langue et fracturant même les limites du corps :

Quelque chose à l'intérieur de moi-même, comme un geyser, se mit à bouillonner, à jaillir puis à faire irruption en un flot irrésistible de louange et d'adoration, presque l'expérience d'une agonie ; cela semblait être une langue spéciale...¹⁵

Je n'entreprendrai pas d'examiner quelle fut mon admiration et ma joie, lorsque je sentis et que j'entendis couler par ma bouche un ruisseau de paroles saintes, dont mon esprit n'était point l'auteur.¹⁶

Michel de Certeau note aussi, dans la glossolalie, la présence d'une voix possédante, présence de l'Autre : « ... une voix m'habite, plus vraie que moi-même, et qui crée en même temps la possibilité de la communion et du bonheur individuel. »¹⁷ De Certeau ajoute que ce balbutiement (balbettio) consiste à « ...redevenir enfant, s'abandonner au groupe, soit mourir, mourir à soi pour être appelé par la voix. »¹⁸

On retiendra ici le phénomène de la disparition du sujet, et la position actantielle du glossolale, entièrement soumis au destinataire, ici suprême et divin. Position très semblable, on le verra, à celle du sujet schizophrène, ce qui nous permettra tout à l'heure une transition vers le champ de la pathologie, où la glossolalie est d'ailleurs une manifestation symptomatique centrale de la schizophrénie, à haute valeur diagnostique.

Cela dit, J.-J. Courtine a le mérite de tenter une analyse linguistique approfondie de la prière déjà citée¹⁹, dont nous reproduisons ici intégralement la transcription :

14 J.-J. Courtine, « Les silences de la voix », *Langages*, 91, p. 25.

15 W. Samarin, *Tongues of men and angels*, Collier-Mac Millan, New York, 1972, p. 95, cité par J.-J. Courtine, *op. cit.*, p. 19.

16 Maximilien Misson, *Le théâtre sacré des Cévennes*, Londres, 1707, p.68.

17 M. de Certeau, *Utopie vocali*, a cura di Lucia Amara (Mimesis Edizioni, Milano, 2015), p. 60.

18 *Ibidem*.

19 W. Samarin reproduit cette prière dans l'ouvrage référencé dans la note 5, prière citée par J.-J. Courtine, *op. cit.*, pp. 19-20.

1. kupóy shandré filé sundrukuma shandré lása hóya taki. 2. fozhon shetireloso kumó shandré palasó shantré kamóyentri. 3. sózhandri kága sómbo póyentre lapatsómbo kóyshantrala só. 4. fila sandrúzhantrakamala sindri patató santrakú zhandré. 5. kila só zhandrámandrafulu sú shantri limétaki. 6. mozandro folesitérá sumprúturut fulisintráyindri kampataka fulasó. 7. kézhandri tarasómbo kayandré. 8. fili sindri tarotú santrakadi shin dripiti pili santró. 9. nésantro filé santri káyantroposhantra méri kilisu. 10. fili sindri káyentro móshentre pelesóndo. 11. shundri katári pili sindri kízhan drúpu lasúnt. 12. kambóyantre filasín zhíndra mú. 13. fálásun drúshanta káli síntratiral súmpake. 14. fila sózhan dróma tarípili sindri kí. 15. kúzhantay pilisín zhandrumandára filisíntrú. 16. sazhándere kéla síntrú patasámbo kóyantay. 17. sizhandrepí tarú shantrakó. 18. kélasandri valasómbo kóya. 19. vezíndre fila sandrú shantrámána trufukú shantri pikí. 20. sazhándar kóyenteré perikí. 21. mésantro sezándri kila santrú patasó. 22. sezándru múli síntré, terepíli sindri bité patara pokó. 23. kóyentre pilisí gambóy yambóy hambóy zhandri pelasantrú kúnnya paké. 24. zízha drú víshindramanata kóyantre sizhíndri pilisíndri kézhan trupukú yindri palasú. 25. sozhándre kéla santrú zhíndrámana... shíntar ké. 26. sozhondri bishantar kimbatarató súnta kó. 27. sazhándrémat... tili síntraké. 28. sontó.

Malgré les apparences (présence d'« énoncés-phrases », de groupes de souffle séparés par des pauses et d'« unités-mots » que distinguent des pauses plus courtes, des ruptures intonatives), il ne s'agit pas là d'une langue naturelle existante, mais bien de la transcription d'un acte d'énonciation des plus fascinants et énigmatiques, soit l'émission d'une chaîne phonique, certes formée de phonèmes identifiables et pouvant être transcrits, mais qui met le linguiste en grande difficulté :

- Certes, le matériel phonétique est aisément identifiable comme une sélection des phonèmes de la langue maternelle du locuteur, stock cependant restreint : quelquefois on ne compte que 6 consonnes et 3 voyelles. La répétition consonantique et vocalique est donc très forte : de par cette redondance phonique on constate un effet d'*homophonie* caractéristique. Notons au passage cette remarque de De Certeau qui distingue « ...une phonologie diabolique d'une phonologie céleste ».²⁰ D'où :
- l'impossibilité d'une segmentation univoque : le découpage de la séquence est aléatoire ;
- l'hétérotopie généralisée qui entraîne l'impossibilité de constituer des paradigmes étanches ;
- l'annulation de la distinction entre syntagme et paradigme : un peu à la manière de l'énoncé poétique analysé par Jakobson, l'énoncé glossolalique est le lieu d'une projection de l'axe paradigmatique sur la linéarité de la chaîne ;
- l'absence d'un signifié lié à ce pseudo-signifiant : le sens semble manquer totalement ;
- la disparition de la distinction entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé : ajoutons, une fois encore, que l'énonciateur glossolale ne peut ni traduire son « énoncé » ni même le répéter.

Bref, l'approche linguistique de l'énoncé glossolalique conduit à un échec, ou plutôt à cette constatation que la glossolalie, tout en ayant l'apparence d'une forme linguistique, d'une langue naturelle (reconnue quelquefois comme telle lors de tests) abolit principes et constituants du langage. J.-J. Courtine conclut :

... la segmentation se révèle vite impossible dans le flux du signifiant ; toute structure morphologique se dissout dans l'hétérotopie, s'effrite en une poussière de langage ; la chaîne se

²⁰ M. de Certeau, *op. cit.*, p. 63.

constitue alors dans l'équivocité phonique, elle n'est plus qu'une collection de lieux irréductiblement singuliers...²¹

À l'évidence, la question du sens reste essentielle, récurrente, lancinante. Michel de Certeau, dans le premier dialogue, s'oppose, de manière surprenante, à cette affirmation que cette langue ne veuille rien dire²². Il émet l'hypothèse, certes prudente et énigmatique, que « [...] la glossolalie se réfère toujours à une réserve silencieuse de sens. Cette réserve silencieuse est l'Église elle-même, en substance *une* Église ; dans ce cas le capital peut proliférer esthétiquement dans le bel canto ou une pluralité d'expériences ; mais cela ne saurait suffire pour nier l'absence de ce capital de sens qui gît là, dans les grottes du corps et du lieu. »²³ Il ajoute plus loin : « Dans le cas de la glossolalie, on a affaire à une expérience ou à une sorte de mystique de l'énonciation et de l'acte de langage qui a pour caractéristique essentielle celle d'être « ce qui est maintenant »²⁴.

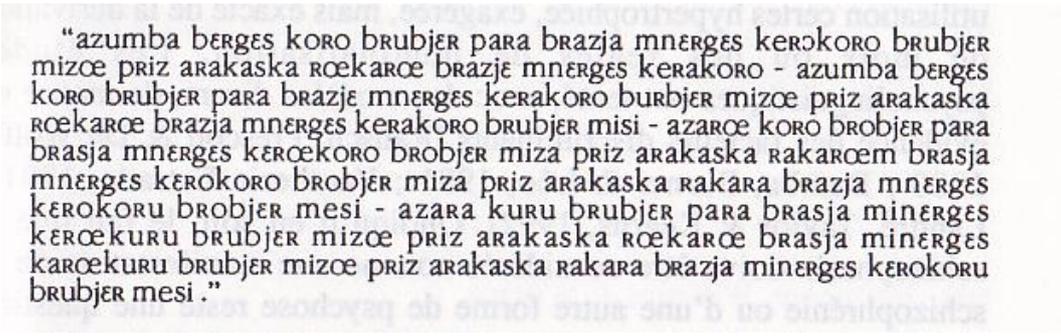
On retrouve ici la définition benvenistienne de l'énonciation, s'originant d'abord dans le corps, et dans le lieu, et créatrice d'un maintenant, d'un présent. On reprendra cette analyse dans l'approche de la glossolalie des schizophrènes.

2. La glossolalie des schizophrènes

Quittant la glossolalie religieuse, nous voudrions examiner spécifiquement la glossolalie des sujets diagnostiqués schizophrènes, à partir d'un corpus fourni par l'aphasiologue québécois André Roch-Lecours, faisant autorité dans sa discipline et rencontré lors de sa visite à la Faculté de Médecine de Tours, alors que j'y co-dirigeais un séminaire de clinique de l'autisme infantile.

André Roch-Lecours m'a alors fait connaître un patient schizophrène exceptionnel, disposant de pas moins de cinq systèmes glossoliques bien distincts auxquels il donnait des noms, tantôt en anglais tantôt en français, passant de l'un à l'autre avec une extrême facilité, mais toujours sur une injonction d'un invisible destinataire (québécois, ce patient disposait de deux langues, le français et l'anglais).

Voici un extrait de ce qu'il nommait son « second tempérament »²⁵ :



“azumba BERGES KORO BRUBJER PARA BRAZJA MNERGES KEROKORO BRUBJER
MIZOE PRIZ ARAKASKA ROEKAROE BRAZJE MNERGES KERAKORO - azumba BERGES
KORO BRUBJER PARA BRAZJE MNERGES KERAKORO BURBJER MIZOE PRIZ ARAKASKA
ROEKAROE BRAZJA MNERGES KERAKORO BRUBJER MISI - azarOE KORO BROBJER PARA
BRASJA MNERGES KEROKORO BROBJER MIZA PRIZ ARAKASKA RAKAROE M BRASJA
MNERGES KEROKORO BROBJER MIZA PRIZ ARAKASKA RAKARA BRAZJA MNERGES
KEROKORU BROBJER MESI - azara KURU BRUBJER PARA BRASJA MINERGES
KEROKURU BRUBJER MIZOE PRIZ ARAKASKA ROEKAROE BRASJA MINERGES
KAROEKURU BRUBJER MIZOE PRIZ ARAKASKA RAKARA BRAZJA MINERGES KEROKORU
BRUBJER MESI.”

À l'évidence, ce qui frappe immédiatement, c'est l'identité formelle avec la glossolalie religieuse examinée précédemment :

21 J.-J. Courtine, *op.cit.*, p. 25.

22 M. de Certeau, *op. cit.*, p. 54.

23 *Ibid.*, p. 55.

24 *Ibid.*, p. 56.

25 André Roch Lecours, Emmanuel Stip et Noël Tremblay, « La schizophasie et le discours des schizophrènes », *Sémiotiques*, 3 (oct. 1992), p. 17.

- Grâce à la présence de pauses et des contours intonatifs, une segmentation en « unités-mots », voire en « phrases » (les tirets) est possible.
- L'utilisation d'un ensemble restreint de phonèmes issus des deux langues maternelles du patient (français, anglais) : élimination totale des diphtongues, des interdentes si fréquentes en anglais.
- La répétition importante des phonèmes et des pseudo-mots : bRubjeR, mneRges, bRazja, et leurs variations mineures : mineRges, bRazja ; kerokoRo, kerakoRo, keRœKoro.
- Outre la capacité à dénommer le système glossolalique et à le distinguer, ici, des autres, aucun commentaire possible sur le sens, aucune interprétation. *La question du sens reste donc entière, tout comme dans le cas de la glossolalie religieuse.*
- Pour ce qui est de l'éprouvé de la situation d'énonciation, on retrouve la sensation d'être soumis à une voix impétueuse, dominante, injonctive, sommant le sujet d'abandonner l'usage de la langue naturelle pour l'énonciation glossolalique. Notons que, tout comme dans le cas du glossolale religieux, le schizophrène peut parler tout à fait normalement et qu'il ne considère pas ses énoncés glossolaliques comme des déviations de sa langue naturelle, mais comme des segments légitimes d'un autre langage qu'il peut parler (et quelquefois écrire) sans toutefois le comprendre :

Il y a quelqu'un qui me contrôle... Un gars qui m'a parlé dans la tête "Tu vas travailler pour moi"... Ça sort tout seul... Je suis poussé à parler...

La conviction générale de [bRazom paReteRe bRakal] de [RœkõmpteRjanis~etRabeRegal bRakal Rjanik] et [...] de [...]. La [...] etc.²⁶

Fort heureusement, le cas de la glossolalie schizophrénique présente un avantage remarquable et une radicale originalité dans sa comparaison avec la glossolalie religieuse :

- soit la présence d'étapes intermédiaires entre l'usage normal de la langue naturelle et la glossolalie constituée : nous faisons référence ici à l'irruption de *néologismes*.
- la préservation, lors de ces étapes intermédiaires, de la fonction métalinguistique : le sujet schizophrène peut commenter ses néologismes allant même jusqu'à l'interprétation sémantique.

Une étape intéressante est donc celle de l'irruption, dans un énoncé normalement constitué, de formes néologiques. Roch-Lecours note cette même apparition chez les aphasiques porteurs de lésions cérébrales, mais avec cette différence capitale que chez les aphasiques (cf. la jargonaphasie) la conscience de l'apparition des néologismes est nulle et les possibilités de commentaires métalinguistiques absents.

²⁶ André Roch Lecours et Marie Vanier-Clément, *op. cit.*, p. 534. Cet extrait de conversation appartient à un patient du Pr. G. Pinard de l'hôpital Louis-Hippolyte Lafontaine, Montréal.

Deux exemples de cette apparition d'îlots que nous considérerons comme proto ou pré-glossolaliques, autorisant peut-être des hypothèses sur le sens de l'énoncé glossolalique *stricto sensu*, se faisant utopie langagière totale.

... ou en perdant la maîtrise de... de sa... classification, en allant... euh... en allant dire des grossièretés... Puis il se met à engueuler la loi, n'est-ce pas ? je sais pas. C'est une espèce de maladie, de [gRosjomiz] [...] Oui, c'est une espèce de bête. Voilà ! C'est un terme que j'ai créé, que j'ai fait, comme ça, pour... pour donner une petite base personnelle, privée. Voilà ! »²⁷
Voici même une tentative d'éclairer la genèse du néologisme, collusion de [sud] et de [dyfe] :
Alors je rentre. Je me place dans le lieu adéquat. Je... je me... Je fais mon classement des [suo]Ri] d'où je viens, avec tout le travail accompli... C'était une fabrique de soude. Et puis avec de... C'est... euh... C'est pestilentiel, vous savez, cette... cette soude. C'est... Ça brûle... Donc les [swanRi] : ou de duché, du duché ou de la communale ou de [suo]Ri] de district.²⁸

Ces îlots utopiques peuvent donc s'agglomérer en un continent utopique, ainsi dans notre exemple initial²⁹, monologue prosodiquement original, se distinguant de l'intonation et de l'accentuation de la langue maternelle :

“azumba BERGES koro brubjer para brazja mNERGES kerokoro brubjer mizœ priz arakaska roekarœ brazje mNERGES kerakoro - azumba BERGES koro brubjer para brazje mNERGES kerakoro burbjer mizœ priz arakaska roekarœ brazja mNERGES kerakoro brubjer misi - azarœ koro brobjer para brasja mNERGES kerokoro brobjer miza priz arakaska rakarœm brasja mNERGES kerokoro brobjer miza priz arakaska rakara brazja mNERGES kerokoru brobjer mesi - azara kuru brubjer para brasja minERGES kerœkuru brubjer mizœ priz arakaska roekarœ brasja minERGES karœkuru brubjer mizœ priz arakaska rakara brazja minERGES kerokoru brubjer mesi.”

On relèvera des enclencheurs et des clôtureurs, des suites phonétiquement homophones, et des contrastes phonologiques hypothétiquement porteurs de contrastes sémantiques :

1. *Enclencheurs de « phrases » :*

azumba (x2) ; azaRa, azaRœ.

2. *Clôtureurs :*

misi, mesi (x2)

3. *Suites homophones :*

- beRges, mnerges (x7), minerges (x3) ;
- koro (x3), kerokoro, RoekaRœ, kerakoro (x3), keRoekoro, keRokuRu,
- keRoekuRu, kaRoekuRu , keRokoRu ;
- aRakaska (x6), RakaRa (x2)
- bRazja (x4), bRazjê (x2), bRasja (x5) ;
- bRubjeR (x6) ; bRobjeR (x3).

27 A. Roch Lecours et M. Vanier-Clément, *op. cit.*, p. 536 et sq.

28 *Ibid.*

29 Cf. la note 18.

4. *Enclencheurs de suites homophones :*

mizœ/miza priz.

La théorie des instances de Jean-Claude Coquet nous permet d'envisager à nouveaux frais ces productions glossolaliques du schizophrène et d'en décrire hypothétiquement l'engendrement arrêté sur la voie de l'atteinte du logos.

L'instance de base de la production du discours reste le corps et ses expériences perceptives, ce que Coquet nomme la *phusis*. Lors de sa reprise et conversion en logos, on peut repérer des prédicats somatiques qui font perdurer la conversion de traces corporelles de l'expérience première. Il peut évidemment arriver, ainsi dans le discours poétique, que la *phusis*, en difficulté de se faire logos, bouscule la syntaxe et produise même des néologismes. Et l'on verra, dans notre dernière partie, que des tentatives littéraires de dire la *phusis* se font glossolalies.

Si l'on admet la pertinence de la théorie des instances, on peut tenter de saisir dans les énoncés glossolaliques des traces d'expériences qui ne peuvent être converties en logos.

Le sujet schizophrène s'efforce pourtant de parvenir à une expression juste, ainsi dans les suites homophones (keRœkuRu, kaRœkuRu, kœRokoRu) où s'accumulent des « mots » phonétiquement proches, à la manière de l'écrivain qui cherche le mot juste, en accumulant les parasyonymes jusqu'à l'obtention de l'unité lexicale recherchée.

À la recherche du signifié dont, tout comme Michel de Certeau, nous postulons l'existence, on peut commencer par relever des oppositions de gestes phonatoires bien distincts : labialité, labio-dentalité (b, m, p, z) *vs* palatalité (k, R) ; corrélation avec l'opposition sonorité *vs* sourdité et les structures contrastées de syllabes : ouvertes, majoritaires *vs* fermées. Ce faisceau d'oppositions phonétiques peut être considéré comme la forme susceptible d'être reliée à du contenu sémantique, hypothétiquement passionnel, en rapport avec ce que nous savons des passions qui agitent les schizophrènes, passions suscitées par le conflit des voix : l'*angoisse* hélas ! dominante (manifestée par les palatales, les explosives et sourdes) et son contraire, l'*apaisement* et la *réassurance* (exprimée par les labiales et labio-dentales sonores).

Si le schizophrène ne peut atteindre le logos, au moins peut-il inventer un plan d'expression qui parvient à communiquer son ressenti passionnel.

Essayons de reprendre autrement la question du sens, qui est posée, paradoxalement, par ces deux formes apparemment si distinctes dans leur genèse, dans la situation d'énonciation, de la glossolalie, malgré les identités formelles que nous avons pu repérer.

Les hypothèses lancées par Michel de Certeau et Paolo Fabbri dans leurs dialogues avec William Samarin :

- L'hypothèse, émise par De Certeau, que la glossolalie questionne fondamentalement la relation du langage à la réalité, ce qui nous ramène à Benveniste et à la phénoménologie.
- De là l'hypothèse de l'ancrage corporel, spatial (l'Église) et temporel de la glossolalie. Michel de Certeau ajoute l'idée que la glossolalie fait mentir le corps, expérience donc, non du corps, mais

de la langue : « C'est comme si s'expérimentait la capacité même qu'à la langue de recréer le corps, d'être le corps. »³⁰

- En référence avec la théorie saussurienne des anagrammes, l'hypothèse que la production glossolalique est l'expansion d'un nom propre (celui de Jésus dans la glossolalie religieuse ; quel(s) nom(s) dans la glossolalie schizophrénique ?).
- Enfin, l'hypothèse que la glossolalie est la pure expression de *passions* (un fidèle déclare, dans le cas de la glossolalie religieuse, qu'il n'a accès qu'aux *sentiments* du glossolale). Hypothèse qui rejoint la nôtre émise précédemment.

Cette utopie langagière, non préméditée, non réfléchie, qu'est la glossolalie, de la part de sujets normaux ou pathologiques

- suppose la disparition du sujet devenu simple transmetteur, à son corps et son esprit défendant, d'une parole inintelligible et pour lui et pour autrui ;
- dans les termes de la théorie des instances de Coquet, elle implique l'impossibilité que la *phusis*, l'expérience perceptive, corporelle, se fasse *logos*.³¹
- La glossolalie, hypothétique manifestation de la pure *phusis* : les phonèmes, bien loin d'être liés à des unités de signifié, de constituer, donc, des signes, restent des gestes phonatoires auto-suffisants, des mouvements du corps phonétisant, expressions directes de pulsions passionnelles. On rejoindrait là, d'une manière extrême et exclusive, les tentatives du discours poétique d'affirmer la possibilité, pour le langage, de faire coexister des éléments de la réalité de l'expérience, les fameux prédicats somatiques avec les éléments transmués en logos.

3. Vers la glossolalie poétique : l'utopie réfléchie

On pourrait ici citer, en ouverture conclusive, pour illustrer les métamorphoses de la glossolalie comme utopie préméditée, ce que connaît bien Paolo Fabbri, soit le futurisme italien, également glossolalisant, de Marinetti ou, bien davantage, les innovations de Khlebnikov, le créateur d'un nouveau langage, le « Zaoum ». Ce fondateur du futurisme russe est d'ailleurs dans l'ignorance du futurisme italien, et réciproquement.

Marinetti a tenté de forger un langage à son image : naturel, expressif, violent et sans nuance, construit sur l'accumulation d'onomatopées et de substantifs, pour rendre de la manière la plus « vraie » l'expérience psychique et mentale d'un homme à qui l'on aurait demandé de narrer un événement violent

« En contrebas esclaffements de marécages rires buffles chariots aiguillons piaffe de chevaux caissons flic flac zang zang chaak cabrements pirouettes patatraak élaboussements crinières hennissements i i i i i i tohubohu... » [Manifeste de Russolo, *L'Art des bruits*, 1913].

30 M. de Certeau, *op. cit.*, p. 64.

31 Sur les notions de *phusis* et de *logos*, on consultera Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2007. Ou, plus récemment, son dernier ouvrage *Phénoménologie du langage*, Lambert-Lucas, Limoges, 2022.

Khlebnikov, brillant théoricien et poète, créa le « Zaoum », langue « trans-mentale », cherchant les « radicaux » du langage qu'il situe plutôt dans les consonnes. Il en vient à créer des mots et des syntagmes nouveaux : « véo-véa », couleur verte de l'arbre ; « nijéoti », sombre tronc ; « mam et émo » : nuage. Ces créations peuvent aller jusqu'à provoquer chez l'auditeur de hallucinations. Il voulait arracher au silence « les couches sourdes et muettes du langage, c'est-à-dire les *mots purs* par opposition aux mots usuels ».

ÉROS : Mara-roma,
 Biba-boul !
 Puks, kouks, el !
 Rédédidi, dididi !
 Piri-pépi, pa-pa-pi !
 Tchogui, gouna, guéni-gan !
 [...]
 [Dialogue des dieux]

Hugo Ball, le dadaïste allemand, auteur, au sein du mouvement, d'une poésie tournée vers les seules valeurs phonétiques :

KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
 blago bung
bossso fataka
ü üü ü
 schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
 eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Poème *Karawane*, 1917

Racontant la soirée où il lut ce poème, il s'aperçut que sa voix prenait une cadence qui lui échappait, de lamentation sacerdotale. Il rejoignait là, malgré lui, la glossolalie religieuse.

Pour conclure

Fascinante convergence, au-delà des divergences, de ces tentatives a priori si hétérogènes de fonder l'utopie langagière par l'énonciation glossolalique.

Le prix à payer pour cette édification utopique est, on l'a compris, considérable :

- la disparition quasi suicidaire du sujet se livrant pieds et poings liés à une parole injonctive transcendante qui le traverse et le nie ;
- l'anéantissement du lien Sa/Sé producteur de signification, condition de communication, d'inter-intelligibilité.

Mais le profit inestimable de l'entreprise réside :

- dans l'expérimentation audacieuse et risquée des confins de l'énonciation en érigeant les strates méprisées, faites de pure substance phonétique et d'éléments infra-linguistiques, comme signifiant lié à un signifié certes réduit au pulsionnel, au passionnel.

On aura remarqué que, mise à part la glossolalie schizophrénique au statut si particulier, dont la pérennité est liée à celle de la maladie, seule la glossolalie religieuse bénéficie d'un succès qui ne se dément pas, alors que la glossolalie poétique est historiquement très marquée et aujourd'hui quasi oubliée³².

C'est peut-être parce que cette dernière repose sur un redoutable cumul actantiel Destinateur/Sujet, et que le poids de cette responsabilité fragilise d'emblée l'entreprise. Et nous frappe tout particulièrement, dans le cas du futurisme russe, la sanction négative et démotivante concernant les tentatives échouées d'attaque du mot : Khlebnikov voulait créer de nouveaux mots pour obtenir de nouveaux contenus. Or ceux-ci ne conservent pas ce pouvoir initial d'évocation, coupés qu'ils sont d'un usage dans l'univers de la communication. Ces mots-intensités perdent la vie qui les animait et ils redeviennent purs « signes », happés par le quotidien. Pas d'avenir pour « le mot lové sur lui-même, en dehors du quotidien et des intérêts vitaux », se lamentait Khlebnikov.

Mais laissons pour finir la parole à Paolo Fabbri : à la fin du dialogue III des *Utopie vocali*, répondant à l'idée, émise par de Certeau, que la langue, dans la glossolalie, parle d'elle-même, développant sa propre capacité à chanter, et à être, au fond, l'articulation entre un système langagier et le corps, Paolo Fabbri propose de donner à l'émission glossolalique un titre : « La lingua che canta e s'incanta. » (La langue qui chante et qui s'enchante).

Bibliographie

BOBON, Jean

1952 *Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie*, H. Vaillant-Carmanne, Paris, Masson.

CERTEAU, Michel de

1990 (1^{re} éd. 1980) *L'Invention du quotidien*, 1. : *Arts de faire* et 2. : *Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard.

³² On pourra toutefois se reporter à notre étude de la formation des 1111 néologismes littéraires produits par Valère Novarina à la fin du *Discours aux animaux* et désignant des oiseaux : « Comme partout des doubles s'étaient glissés. A propos de l'engendrement du néologisme littéraire », *Sémiotiques*, 3, pp. 137-148.

- CERTEAU, Michel de
1982 *La Fable mystique, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Gallimard ; rééd. 1995 ; *La Fable mystique : XVI^e et XVII^e siècles*, tome 2, Paris, Gallimard, 2013.
- CERTEAU, Michel de, FABBRI, Paolo et SAMARIN, William
2015 *Utopie vocali*, a cura di Lucia Amara, Mimesis Edizioni, Milano.
- CERTEAU, Michel de
1980 « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, 20, pp. 26-37.
- COQUET, Jean-Claude
2007 *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- COQUET, Jean-Claude
2022 *Phénoménologie du langage*, Lambert-Lucas, Limoges.
- COURTINE, Jean-Jacques (éd.)
1988 « Les glossolalies », *Langages*, 91 (une bibliographie sur les glossolalies, très précieuse, termine le numéro, pp. 119-124).
- COURTINE, Jean-Jacques
1988 « Les silences de la voix », *Langages*, 91, pp. 7-26.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (éd.)
1992 « Le langage en péril : pathologies du discours », *Sémiotiques*, 3, CNRS, INALF, Didier-Érudition.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan
« Un fait d'énonciation énigmatique : les stéréotypies verbales », *Sémiotiques*, 3, pp. 63-80.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan
1992 « Comme partout des doubles s'étaient glissés. À propos de l'engendrement du néologisme littéraire », *Sémiotiques*, 3, pp. 137-148.
- DENIS, Jean-Pierre
1986 *La glossolalie, du sacré au poétique*, Thèse de l'Université de Paris VII.
- FLOURNOY, Théodore
1900 *Des Indes à la planète Mars*, Paris, Alcan.
- JAQUITH, James
1967 "Toward a typology of formal communicative behaviors: glossolalia", *Anthropological linguistics*, 9, pp. 1-8.
- LOMBARD, Émile
1908 « Essai d'une classification des phénomènes de glossolalie », *Archives de psychologie*, 7, pp. 1-51.
- MISSON, Maximilien
1707 *Le théâtre sacré des Cévennes*, Londres, p. 68.
- PETITDEMANGE, Guy
1986 « Michel de Certeau et le langage des mystiques », *Études*, vol. 365, pp. 379-383.
- ROCH LECOURE, André et VANIER-CLEMENT, Marie
1976 "Schizophasia and Jargonaphasia", *Brain and Language*, 3, pp. 516-565.
- ROCH LECOURE, André, STIP, Emmanuel et TREMBLAY, Noël
1992 « La schizophasie et le discours des schizophrènes », *Sémiotiques*, 3, pp. 9-22.
- SAMARIN, William
1972 *Tongues of men and angels*, Mac Millan, New-York.

Pour citer cet article : Ivan DARRAULT-HARRIS. « Une utopie langagière : la glossolalie », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8067>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Résumé : Le concept de prosodie sera examiné dans cet article dans deux dimensions : d'une part, la prosodie fondamentale, issue de la syllabe et de l'intonation du langage naturel et guidant les principes théoriques de la sémiotique tensive actuelle, et, d'autre part, la prosodie vocale, responsable à la fois de la rencontre des unités linguistiques avec leurs inflexions intonatives dans le discours quotidien et de la relation entre mélodie et paroles dans les chansons médiatiques. Les deux prosodies trouvent leur origine dans les paramètres qui manifestent nos affects sur le plan de l'expression, notamment dans leurs notions essentielles d'accent et de modulation. Il n'y a pas de discours oral sans une composante mélodique, ascendante ou descendante, indiquant l'impulsion, le désir, le doute, la conviction ou l'émotion de celui qui parle, par le simple rapprochement ou éloignement de l'accent principal de la phrase ou du passage émis. Il en va de même pour la chanson, mais sa mélodie est encore stabilisée par l'action musicale, ce qui génère d'autres types de compatibilité avec les paroles, comme la thématization et la passionnalisation. Les accents qui nous aident à appréhender les directions mélodiques sur le plan de l'expression sont les mêmes qui régissent notre compréhension et notre appréciation des sujets pertinents sur le plan du contenu, dans une échelle hiérarchique également ascendante ou descendante. On peut dire alors que les éléments de la prosodie vocale instruisent la prosodie fondamentale pour que celle-ci, d'autre part, rende compte des deux plans du langage.

Mots clés : sémiotique tensive, prosodie, chanson, accent, modulation, mélodie

Abstract: In this article, the concept of prosody will be examined in two dimensions: on the one hand, fundamental prosody, derived from the syllable and intonation of natural language and guiding the theoretical principles of current tensive semiotics, and, on the other, vocal prosody, responsible both for the encounter between linguistic units and their intonational inflections in everyday speech and for the relationship between melody and lyrics in media songs. Both prosodies have their origins in the parameters that manifest our affects at the level of expression, notably in their essential notions of accent and modulation. There is no oral discourse without a melodic component, ascending or descending, indicating the impulse, desire, doubt, conviction or emotion of the speaker, simply by moving the main accent of the sentence or passage emitted closer or further away. The same applies to the song, but its melody is further stabilised by the musical action, which generates other types of compatibility with the lyrics, such as thematisation and "passionnalisation". The accents that help us to grasp the melodic directions at the level of expression are the same that govern our understanding and appreciation of the relevant subjects at the level of content, in a hierarchical scale that is also ascending or descending. We could say, then, that the elements of vocal prosody instruct fundamental prosody so that the latter, on the other hand, accounts for both levels of language.

1. Prosodie fondamentale

L'analyse du sens généré par nos langages naturels ou esthétiques ne cesse de tirer parti des paramètres descriptifs originellement créés pour étudier le plan de l'expression. Les inflexions mélodiques qui véhiculent nos affects au cours de l'enchaînement de la parole confirment l'existence d'un lien pérenne entre le contenu discursif et notre univers émotionnel, y compris lorsque nous nous efforçons de nous en tenir aux argumentations logiques. Les élévations

intonatives, aussi discrètes soient-elles, tendent davantage la courbe et l'imprègnent de petits désirs, de lamentations, d'exclamations, d'exaltations, bref, de divers états affectifs parfois intraduisibles par le langage articulé. De telles élévations peuvent ne se produire également qu'au début d'une trajectoire ascendante vers un accent principal qui manifeste souvent l'apogée de la commotion verbalisée. Il s'agit par exemple du point le plus sensible, atteint lors d'une interrogation, d'un doute ou d'une insinuation. Ou encore, lorsque nous atteignons l'acmé de la protase, un peu avant la descente mélodique typique de l'assertion.

Cette intonation imbriquée dans le discours oral sous-tend l'orientation tensive adoptée par la sémiotique de Claude Zilberberg. L'intonation ainsi que la syllabation saussurienne reproduisent, dans un modèle miniaturisé, la relation entre l'intensité et l'extensité, qui est devenue l'une des clés pour comprendre le fonctionnement discursif, notamment son art de conjuguer les mondes intérieur et extérieur au gré des appréciations humaines ininterrompues du sens. À l'instar des mélodies orales qui prennent une direction ascendante jusqu'au point culminant de l'accent (avant la décadence affirmative) et de la sonorité syllabique qui s'ouvre jusqu'au sommet vocalique (avant l'implosion sonore), notre pensée quotidienne, qui utilise de paramètres personnels et collectifs, attribue également des degrés croissants de pertinence à certaines grandeurs et à certains contenus vécus (avant de les relativiser, de les disperser ou de les diminuer lors de l'évaluation). Tous se présentent comme des cas d'accentuation, qui révèlent une intensité affective accrue ou moindre et qui ont éveillé l'intérêt de certains chercheurs pour les fondements prosodiques de la construction du sens.

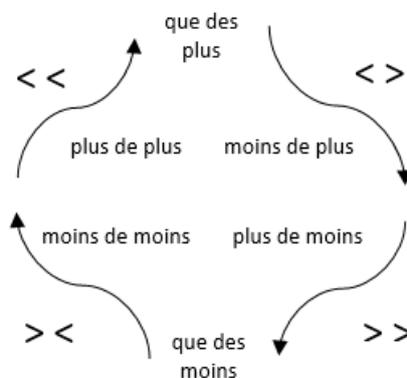
Telle est l'origine, comme nous l'avons mentionné précédemment, de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de sémiotique tensive, une théorie pleinement engagée dans le projet de « prosodisation du contenu » (Zilberberg, 2006, p. 100), c'est-à-dire pour adopter l'intensité comme force propulsive de son système conceptuel. De ce projet résulte l'attention que Zilberberg concède à la notion d'accent, proposée par divers auteurs de sa lignée bibliographique. De l'accent vocalique de Ferdinand de Saussure à l'accent rythmique de Gaston Bachelard et de Gisèle Brelet – en passant par l'accent local (ou intense) de Louis Hjelmslev, l'accent mythique (ou sacré) d'Ernst Cassirer, l'accent évaluatif de Paul Valéry et l'accent différentiel de Gilles Deleuze –, le sémioticien a construit une sorte de *Paideuma*³³ accentuel, qui nous permet de reconsidérer le rôle déterminant de l'intensité dans les études sur

³³ « *A ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos* » (Pound, 1973, p. 161). « L'ordonnement de la connaissance pour que le prochain homme (ou la génération suivante) puisse trouver, le plus rapidement possible, sa partie vivante et passer moins de temps sur des éléments obsolètes. »

la signification. De la sorte, la prosodie a évolué. Elle n'est plus un accessoire des grammaires en général ; elle est devenue un noyau épistémologique d'où émanent les directrices tensives qui tantôt accentuent, tantôt modulent notre appréciation des grandeurs et des passions humaines.

2. Syllabation et intonation

Les combinaisons d'explosions et d'implosions syllabiques proposées par Saussure dans son étude du phonème dans la chaîne parlée (1975, p. 77-95) ont motivé les combinaisons de *plus* et de *moins*, les quantifications non numériques que Zilberberg applique au plan du contenu. À l'instar des catégories de la syllabation qui répondent par des degrés d'ouverture ou de fermeture des organes buccaux, les incréments (*plus* et *moins*) indiquent les degrés d'augmentation ou de diminution de l'intensité attribuée à un stimulus donné. Pour le linguiste suisse, le « groupe explosif-implosif » (< >) est la combinaison de l'ouverture maximale (le point vocalique) avec le début de la fermeture sonore. Sur le plan du contenu, ce groupe correspond au sommet accentuel, le lieu où la plénitude tonique ne peut que décroître (ou s'atténuer) depuis le *que des plus*³⁴ au *moins de plus*. Le « groupe implosif-explosif » (> <), responsable de la « frontière de syllabe » – puisqu'il combine l'occlusion phonétique et la réouverture du son – est associable au passage du *que des moins* au *moins de moins* ou, selon les concepts suggérés par Zilberberg, de l'exténuation au relèvement. Le « chaînon explosif » (< <), formé par deux enchaînements ou plus d'ouvertures syllabiques, équivaut au redoublement, le *plus de plus* de l'ascendance tensive ou, si l'on préfère, à l'intervalle entre cette étape et la plénitude (*que des plus*). Le « chaînon implosif » (> >), enfin, parachève l'amenuisement, le *plus de moins* de la décadence tensive, ou l'intervalle entre cette étape et son exténuation (*que des moins*).



³⁴ Les expressions « que des plus » ou « que des moins » sont des formes synthétiques de dire « il n'y a que des plus » ou « il n'y a que des moins ». Claude Zilberberg en fait usage dans ses derniers travaux.

Figure 1 : Syllabation dans les incréments

Quoique Zilberberg ne mette en avant aucune étude particulière sur les courbes intonatives – si ce n'est les concepts génériques de protase et d'apodose, qui indiquent respectivement les modulations d'ascendance et de décadence –, il n'a jamais caché que ses hypothèses tensives s'ancrent non seulement sur la syllabation saussurienne, mais aussi sur les prosodèmes de Hjelmslev : l'accent et la modulation. Le sémioticien a transféré ces catégories vers le plan du contenu. Aujourd'hui, nous avons donc dans la direction ascendante, la modulation pré-accentuelle (*moins de moins* → *plus de plus*), la gradation de l'insignifiance à l'emphase maximale (*que de plus*) et, dans la direction décadente, la modulation post-accentuelle (*moins de plus* → *plus de moins*), avec la résolution de l'emphase, de l'accent, en données diluées ou diminuées.

Cependant, il est aisé de trouver, dans le domaine de l'intonation, des travaux de longue haleine qui confirment, autant que la syllabation, ces mêmes étapes modulatoires ascendantes et décadentes, et qui font usage de la même combinatoire entre les incréments sémiotiques. Par exemple, l'œuvre séminale de Navarro Tomás (1966) décrit les mouvements graduels des unités intonatives vers le point le plus aigu de la phrase énonciative, puis leur déclin, également graduel, jusqu'à l'atonisation de la courbe dans la région grave. De telles unités sont délimitées par les « tonèmes », c'est-à-dire par les finalisations tonales qui indiquent la valeur expressive de ces inflexions partielles. Les tonèmes décisifs définissent la protase, le sommet accentuel, et l'apodose, sa descente mélodique conclusive. L'auteur espagnol préfère les appeler anti-cadence et cadence. Toutefois, l'auteur ajoute encore une étape de passage qui est antérieure à la première, la semi-anti-cadence, ainsi qu'une autre, antérieure à la seconde, la semi-cadence. De la sorte, nous pouvons non seulement apprécier les tonèmes en gradation ascendante et descendante, mais aussi leurs combinaisons incrémentales respectives vers l'accent et l'inaccent³⁵.

La semi-anti-cadence et la semi-cadence indiquent que les intonations du plan de l'expression peuvent avoir leurs tonèmes déployés en niveaux graduels jusqu'à atteindre le sommet de l'élévation (l'anti-cadence) ou du déclin (la cadence). La lecture à haute voix des longs paragraphes de Marcel Proust, par exemple, manifeste clairement les nombreuses terminaisons tonales qui précèdent la protase et l'apodose. De tels déploiements ascendants et descendants nous conduisent à considérer qu'il existe aussi, et plus fréquemment, à côté de

³⁵ N. Tomás prévoit également un tonème qui interrompt les évolutions aiguës ou graves de la mélodie, en évitant ou en reportant les noyaux de l'accent ou de l'inaccent des inflexions. Ce tonème suspensif pourrait être traduit, sur le plan du contenu, comme un *ni plus, ni moins* (Tomás, 1966, p. 76).

l'accentuation rapide et synthétique, typique de l'exclamation, l'accentuation analytique, qui se forme lentement par étapes. Examinons davantage la relation entre ces catégories intonatives et les combinatoires de *plus* et de *moins*, qui nous permettent de quantifier subjectivement le contenu humain.

En général, le tonème de la semi-anti-cadence élimine le silence provoqué par la cadence précédente, c'est-à-dire qu'il survient après la finalisation conclusive d'une énonciation donnée. Il est également en mesure de se déployer en deux semi-anti-cadences ou plus. Il écarte alors résolument le silence, mais il conserve encore des inflexions finales peu élevées afin de conquérir la pleine attention de l'auditeur. À supposer que nous nommions ce silence inaccent et que nous l'associons de la sorte à la notion de *que des moins*, présentée dans le schéma ci-dessus, nous n'aurions aucune difficulté à constater, en paraphrasant Zilberberg, que la première semi-anti-cadence « retire au moins un moins » de l'inaccent imposé par la fin de l'affirmation et qu'elle introduit la courbe mélodique dans la région du *moins de moins*. La semi-anti-cadence suivante retire déjà « plus d'un moins » et consolide une certaine avancée vers les terminaisons les plus élevées qui définissent la région subséquente, de l'anti-cadence. Dès lors, les tonèmes entrent dans une gamme d'accentuation positive (*plus de plus*) et acquièrent par voie de conséquence des degrés accrus d'expressivité, jusqu'à atteindre le point culminant de la protase. La première phase de cette élévation énergétique contient l'« ajout d'au moins un plus ». La seconde, l'anti-cadence proprement dite, contient l'« ajout de plus d'un plus »³⁶, jusqu'au seuil du *que des plus*.

Ces mêmes déploiements sont observables dans l'abaissement qui conduit à l'apodose. La semi-cadence « retire au moins un plus » du climax accentuel et sa duplication est reconnaissable par un « retrait de plus d'un plus ». Autrement dit, les terminaisons tonales des courbes décroissent progressivement au fur et à mesure que l'accent perd de sa vigueur (*moins de plus*). La cadence, alors dans une phase de négation de l'accent, peut également se déployer en deux segments, avec un tonème qui « ajoute au moins un moins » et un autre, plus déclinant encore, qui « ajoute plus d'un moins ». La phase du *plus de moins* se complète ainsi, jusqu'au seuil du *que des moins*, cet inaccent silencieux :

³⁶ Ces expressions figurent chez Zilberberg (2012, p. 52 et 53).

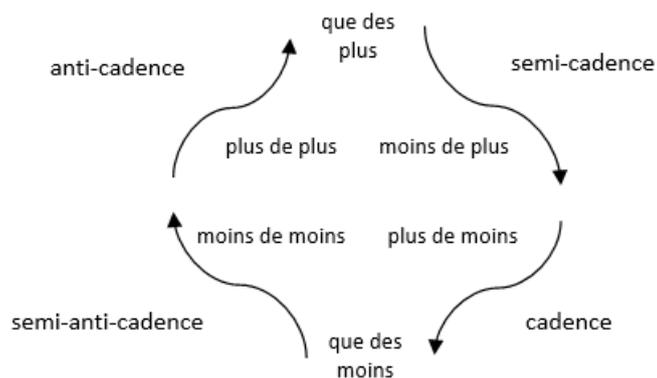


Figure 2 : Intonation dans les incréments

La syllabation et le mouvement intonatif répondent à la constante pulsation d'intensité que nous captons dans le plan de l'expression du langage. D'un côté, nos phrases orales vibrent dans les ouvertures vocaliques et dans les élévations des tonèmes. De l'autre, elles laissent refroidir leur sonorité dans les fermetures consonantiques et dans les déclinés des courbes mélodiques.

3. Incréments

Les incréments *plus* et *moins* ainsi que leurs combinatoires représentent une heureuse découverte de Zilberberg pour transférer, du plan de l'expression au plan du contenu, ces oscillations, nettement perceptibles. Le point de convergence est la notion d'accent, concrètement présente dans la prononciation syllabique et dans l'évolution intonative du langage oral et, de manière abstraite, dans les formes symboliques qui méritent une certaine mise en valeur culturelle. À l'instar des inflexions mélodiques de la parole, qui se déplacent vers l'accent principal, nos contenus quotidiens sont constamment échelonnés selon leur degré de pertinence communautaire, groupale ou même individuelle. Pareillement aux accents intonatifs, qui révèlent des niveaux d'implication affective, y compris dans la conduite des discours logiques, les accents symboliques sont mesurés par des critères émotionnels qui dosent la valeur des contenus en question. Les concepts scientifiques eux-mêmes, évalués par des méthodes statistiques, ne sauraient s'exempter d'une plus ou moins grande excitation émotionnelle de leurs créateurs ou de leurs disciples.

Les contours fins des unités intonatives indiquent clairement leurs tendances ascendantes ou descendantes, quoique leurs hauteurs ne soient pas précises d'un point de vue technique. Elles sont instables et oscillantes, comme il sied d'ailleurs aux phrases mélodiques qui accompagnent notre parole : elles doivent exprimer les nuances du signifié linguistique et non pas l'accord des tons musicaux. De même, sur le plan du contenu, les incréments sont des

mesures d'appréciation imprécises, mais aptes à établir des quantifications subjectives, celles que nous effectuons constamment pour justifier nos choix quotidiens. Pour cette raison, leurs combinaisons donnent lieu à des gradations internes. Nous pouvons, par exemple, évaluer une situation de vie à l'étape *moins de moins* en disant « échapper au pire », « moindre mal » et « cela aurait pu être pire ». Ou encore, à l'étape *plus de plus*, en utilisant les expressions « s'est amélioré », « c'est beaucoup mieux » et « impossible de faire mieux ». Ces progressions sont loin d'être exactes d'un point de vue numérique, mais elles seront certainement acceptées et comprises par tout francophone. Elles sont à la fois imprécises et claires, tout autant que les hauteurs des tonèmes sur le plan de l'expression.

Les figures que nous avons proposées précédemment présentent les schémas d'ascendance et de décadence accentuelles, qui sont en vigueur dans les deux plans du langage, selon une perspective cyclique et implicative. Elles rendent compte surtout des évolutions ralenties, normalement régies par le concept d'attente. Dans l'univers intonatif, il s'agit des tonèmes qui s'élèvent ou s'abaissent graduellement jusqu'à atteindre le sommet ou le déclin accentuel, au gré d'un processus qui se produit naturellement dans l'énonciation des locuteurs. Dans l'univers de l'appréciation du contenu, il s'agit des incréments, dont la combinatoire, dans la direction ascendante, décrit didactiquement le rejet de l'exténuation, de la vacuité ou, simplement, du *moins* (le *moins de moins*) et introduit l'augmentation du *plus* (le *plus de plus*). Un exemple classique en sémiotique est le parcours narratif lui-même, qui prévoit la négation du sentiment de manque par le sujet et ensuite l'augmentation de sa compétence modale et positionnelle au cours de la quête de l'objet manquant³⁷. Chaque nouvelle étape conquise par le sujet présuppose, en substance, une appréciation (connue comme sanction dans le modèle greimassien) qui ratifie sa progression narrative vers l'accent principal (un sujet en conjonction avec l'objet). Il existe donc invariablement un destinataire (dans ce cas, juge) transcendant qui estime la valeur et les degrés de telles conquêtes à la lumière des critères communautaires et au moyen de ce que nous avons nommé prosodie fondamentale.

Le biais cyclique des figures nous offre un cadre de référence pour comprendre les étapes de modulation qui conduisent à l'accent ou à l'inaccent. Néanmoins, nous ne constatons pas toujours une trajectoire de nature implicative entre les étapes exposées dans les schémas. Le saut d'étapes est fréquent, aussi bien dans les élévations et les abaissements sonores que dans les augmentations et les diminutions de tonicité attribuées aux valeurs du plan du contenu. Pour Zilberberg, ce saut résulte d'un processus d'accélération, qui se caractérise par l'omission de

³⁷ Voir le concept de « progression narrative » chez Greimas et Courtès (1979, p. 242-243).

l'une des étapes, ou plus, de l'évolution accentuelle (ou inaccentuelle) et qui atteint rapidement une implication affective maximale (ou minimale).

Sur le plan de l'expression, notre parole, au lieu de passer par les terminaisons de la semi-anti-cadence et de l'anti-cadence, par exemple, peut débiter par une exclamation explicitement émotionnelle, dans un registre vocal bien aigu, sans aucune séquence graduelle préalable. De même, sur le plan du contenu, il n'est pas rare que le premier paragraphe d'un article de journal rapporte le signalement d'un événement inattendu afin que l'impact de l'information accroisse l'intérêt du lecteur par rapport au reste du texte, généralement plus explicatif et ralenti. Dans ce cas, la progression antérieure à l'accent n'existe pas. L'accent surgit brusquement, mobilise d'emblée les sentiments et la curiosité du destinataire. Bien entendu, les étapes supprimées demeurent présupposées. Dans le cas contraire, capter le saut des étapes et, par conséquent, la grande vitesse émotionnelle du message serait en effet impossible. Ces avancées soudaines sont activées par le concept de surprise et suivent une logique concessive : quoique les étapes séquentielles analytiques (et implicatives) dans la construction de l'accent existent, elles disparaissent souvent dans leur manifestation synthétique. Cependant, la compréhension de la pensée concessive dépend invariablement de la préexistence de la pensée implicative. Nous sommes toujours exposés à la surprise, car nous vivons dans un monde organisé par l'attente.

4. Prosodie vocale

Tout spécialiste de la prosodie reconnaît sa présence majeure dans le domaine de la parole et de la chanson. Selon Christophe Hardy, « elle veille à ce que la distribution des syllabes du texte soit en accord avec les accents et les durées de la mélodie » (2007, p. 481). Dans le cas de la parole, chaque individu s'y emploie naturellement. En revanche, dans le cas de la chanson, la prosodie excède cette simple adéquation syllabique.

S'agissant d'une prosodie vocale, nous considérons avec intérêt non seulement les similitudes, mais aussi les oppositions sonores entre la parole et la chanson. Les deux unissent une mélodie et un texte. Cependant, la première est un langage utilitaire alors que la seconde se comporte comme un langage artistique. Paul Valéry explique leurs fonctions et leurs finalités antagoniques dans une conférence notoire intitulée « Poésie et pensée abstraite » (1957, p. 1314). Quoique l'auteur ne se réfère pas à la chanson (qui ne sera reconnue que tardivement comme activité artistique), mais à la poésie, ses observations semblent plus adéquates au chant. Pour le poète français, la pensée abstraite est exactement ce qui est transmis par le langage utilitaire et ce qui demeure dans la mémoire après nos conversations quotidiennes. Ou, plus simplement, il s'agit des vestiges que le discours en prose laisse en nous. Au cas où nous aurions

compris le message qui nous a été communiqué, il ne sera point nécessaire (en général, ni intéressant) de récupérer le son des phrases ou des mots proférés par l'énonciateur. Le rejet de la sonorité (ou de la « forme », comme il était dit à l'époque) est le signe que la communication abstraite a réussi. Dans ce cas, dit Valéry, la forme « se dissout dans la clarté » (1957, p. 1326) des messages. En revanche, le poème (ou la chanson), pour être reconnu comme tel, doit être conservé et repris dans tous ses paramètres de construction. Il ne saurait être remplacé par un concept abstrait ou par d'autres mots destinés à le paraphraser. Son destin est de « redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être » (1957, p. 1331). Ce qui existe de pensée abstraite dans le poème (ou dans la chanson), c'est précisément sa substance du contenu, ambiguë et éternellement mutable. La forme (la sonorité phonétique et musicale, la disposition des vers, des mots, des figures de langage, etc.) devra invariablement renaître avec toutes ses expressions originales à chaque nouvelle communication.

5. Oralisation et musicalisation

Une chanson uniquement musicale ne saurait exister. Elle se compose nécessairement d'une mélodie et de paroles et elle conduit invariablement quelqu'un à dire quelque chose ici et maintenant. La façon de dire imprègne les courbes mélodiques et ce qui est dit dépend des paroles. Une relation de compatibilité existe entre les deux. Nous l'observerons ultérieurement. Pour l'heure, nous nous en tiendrons aux effets provoqués par l'oralisation et par la musicalisation sur la relation entre la mélodie et les paroles.

Afin de remplir sa fonction utilitaire, le chant a recours à l'oralisation. Pour conduire les paroles, il crée des intonations plausibles, c'est-à-dire les contours susceptibles d'être reconnus par tout locuteur de la culture locale. Il ne s'agit aucunement d'« imiter » ce qui se passe dans la parole spontanée, mais de créer des inflexions originales susceptibles de convaincre leurs auditeurs à accepter le contenu défini dans le texte de la chanson. Chaque compositeur choisit des contours mélodiques qui, outre la finition musicale, présentent des directions intonatives compatibles avec la façon de dire dans sa langue naturelle : finalisations assertives, hésitations suspensives, élévations interrogatives ou simplement émotionnelles, récurrences énumératives, sauts soudains vers l'aigu ou le grave, au gré de l'expression passionnelle en jeu, etc. Pour peu que cet auteur se consacre au traitement harmonique et rythmique de la mélodie, ses intentions de sens s'expriment par des courbes de nature intonative, souvent camouflées par des solutions musicales. Et peu importe que la mélodie ait été composée avant ou après le texte. Elle aura invariablement cette fonction de « dire » les mots, ce que la sémiotique pourrait définir comme un type de figurativisation énonciative.

Cependant, la force de l'oralisation dans la composition peut s'accroître considérablement lorsque les compositeurs, au lieu et place des mélodies stables, dont les accents et les durées servent de mesures standards pour le choix des mots et des vers, optent pour des mélodies flexibles, qui s'adaptent aux accents syllabiques des phrases linguistiques quotidiennes. Il s'agit en fait du comportement des intonations qui conduisent nos discours familiers. Jamais nous ne ressentons le besoin de réduire ou d'élargir nos phrases quotidiennes pour les insérer dans des segments mélodiques préalablement établis. Ce sont les intonations qui augmentent ou diminuent leurs extensions pour accompagner tout ce que nous avons à dire. Lorsque ces ressources, typiques de la langue parlée, surgissent avec expressivité dans le chant, nous pouvons dire que ces fonctions utilitaires participent activement aux propres fonctions artistiques de la chanson³⁸. Autrement dit, la stabilité sonore produite par la musicalisation est invariablement atténuée, quand elle n'est pas amenuisée, par l'instabilité caractéristique de l'oralisation.

Toutefois, il fut un temps où cette instabilité sonore provoquait la disparition ou, si l'on préfère, l'oubli du répertoire créé par des artistes spontanés, qui savaient composer et chanter leurs chansons, mais qui ne disposaient d'aucun moyen pour les enregistrer, y compris en mémoire. Les noms de ces auteurs de distractions musicales de rue n'ont commencé à émerger au Brésil qu'avec l'avènement des appareils d'enregistrement, au début du XX^e siècle. Jusqu'alors, leur possible notoriété n'était acquise que par la création de refrains à succès, qui survivaient exclusivement dans la mémoire populaire. L'une des fonctions de ces séquences répétitives était précisément de garantir la reproduction persistante du noyau d'une composition déterminée, étant donné que les éventuels couplets complémentaires seraient fatalement oubliés avec le temps. À vrai dire, toutes les mélodies et les paroles des chansons procédaient directement de la façon de parler de leurs auteurs (elles étaient parfois soutenues par un motif rythmique ou même par un enchaînement harmonique rudimentaire), ce qui signifie que ces œuvres auraient, en principe, la même durée de vie que nos phrases quotidiennes : elles disparaîtraient après leur action utilitaire. À vrai dire, les couplets et leurs mélodies se perdaient à la fin de ces soirées musicales, mais, grâce aux refrains indéfectibles, des vestiges de la création demeuraient dans la tête des participants aux fêtes.

Lorsque l'enregistrement sur phonogramme est devenu une réalité au Brésil, au milieu des années 1920, et que les stations de radio nouvellement créées ont diffusé à leurs auditoires les chansons bien composées des auteurs de sérénades brésiliennes, de sambas et de marches

³⁸ Écouter « Ouro de Tolo », de Raul Seixas.

carnavalesques, toutes les œuvres en circulation ont présenté au moins deux parties et la mémorisation a cessé d'être un problème pour les artistes et leur public. Cela ne signifie aucunement que l'instabilité des courbes intonatives a disparu du processus de composition des chansons. Au contraire, elle est devenue une composante indispensable de la forme naissante de la chanson, précisément en raison de son opposition à la stabilité assurée par la musicalisation. C'est moyennant le pouvoir expressif et malléable de l'oralisation que le langage de la chanson évolue sans cesse.

En général, la composition d'une chanson au Brésil commence par la mélodie du chant, à l'aide d'un instrument harmonique (la guitare ou le piano). À cette étape, les phrases musicales sont également des manières de dire à l'état pur. Il incombe au parolier, l'artisan naturel des découpages linguistiques de ces contours mélodiques (et qui peut être le mélodiste lui-même), de créer les phrases intonatives qui coïncident souvent, mais pas toujours, avec les phrases musicales. Nous obtiendrons alors une chanson complète, avec des phrases à la fois musicales et intonatives. Toutes sont interprétables par un seul instrument (sans les paroles), mais elles se configurent dans leur plénitude seulement lorsque leurs unités mélodiques deviennent simultanément des unités intonatives – délimitées par les mots et par les phrases de la langue – destinées au chant. Nous ne saurions parler de musicalisation, au sens de stabilisation sonore, sans considérer l'oralisation, avec ses oscillations flexibles qui suivent l'élasticité propre des paroles. Ainsi, la musicalisation et l'oralisation participent toutes deux activement à la chanson.

Peut-être s'agit-il de la différence majeure – parmi tant de similarités – entre la chanson savante et la chanson populaire médiatique. La première ne laisse pratiquement aucun espace à l'« imprécision » intonative, tandis que la seconde se sert de l'instabilité sonore de la parole pour inventer de nouvelles solutions mélodiques liées à des coupures linguistiques inattendues. De nombreuses ressources, aujourd'hui bien connues et assimilées comme une évolution rythmique dans l'histoire de la chanson (l'usage des syncopes, les avances ou les retards du temps fort et le swing en général), proviennent dans une large mesure du besoin de « dire » le texte, que ce soit au moment de sa création ou au stade de son interprétation vocale. Dans le cas de la chanson savante, ce qui prévaut généralement est la cohésion interne de la proposition musicale. Les paroles correspondent invariablement à la circonscription de la zone de contenu de la chanson, et leurs accents et durées sur le plan de l'expression ne doivent pas concurrencer ceux déjà prévus dans la ligne musicale. Non rarement, cette ligne ne sert qu'à « dire » la musique elle-même et les paroles restent attachées à la mélodie, sans s'y intégrer. Dans le cas de la chanson médiatique, l'intonation sous-jacente assure un sens homogène à la prosodie

vocale afin que puissent apparaître, au cours du chant, diverses formes d'imbrication des phrases linguistiques avec leurs courbes mélodiques. Nous le verrons plus loin.

6. Thématization et passionnalisation

Nous pouvons parler de compatibilité entre la mélodie et les paroles lorsque ces principaux composants de la chanson sont théoriquement évalués par les mêmes concepts. Comme dit précédemment, la prosodie vocale excède amplement les adaptations sonores des syllabes avec les notes musicales. Le degré de célérité, qui augmente ou diminue le tempo de base de la chanson, répond généralement à deux autres concepts centraux de son plan analytique : l'identité et l'altérité.

L'un des principaux effets de l'accélération sur le plan de l'expression du chant est l'affaiblissement des notes individuelles au profit des notes de groupe, celles qui forment des thèmes immédiatement identifiés par le processus de récurrence. Il peut s'agir d'un groupe de deux notes ou plus, si leurs hauteurs et leurs durées se reproduisent dans les groupes subséquents et si elles définissent donc des thèmes mélodiques associés les uns aux autres par identité. Il s'agit du principe de la thématization mélodique, qui est généralement compatible avec un processus isotopique similaire dans le champ des mots. En effet, un certain type d'exaltation de grandeurs ou de valeurs fait généralement écho à la thématization sonore sur le plan du contenu. La récurrence d'attributs, d'attitudes ou de désirs constitue invariablement une façon d'exalter les personnages, les objets ou même les lieux définis dans les paroles de la chanson. Du point de vue narratif, nous sommes en présence de la reconnaissance exultante de la conjonction du sujet avec ses objets ou avec un autre sujet. Dans cette conjonction, le principe d'identité est alors à nouveau impliqué, désormais entre des actants et entre des actions. Du point de vue figuratif, la chanson brésilienne abonde en exaltations de la samba, de la Bahianaise, de la brune, de la terre natale, de la nature, etc. ; des exaltations quasi invariablement conduites par des thèmes mélodiques récurrents. Tant les exaltations que les thèmes assurent une sorte de continuité isotopique pour les deux composantes du langage de la chanson, ce qui nous permet de parler de compatibilité entre la mélodie et les paroles ou même d'isomorphisme conceptuel pour évaluer le son et le sens générés par ces petites œuvres.

Ce schéma basique des relations entre la mélodie et les paroles dans les chansons accélérées, qui est génériquement caractérisé comme une thématization, peut se configurer dans la récurrence de brefs fragments mélodiques au sein de l'une des parties de la chanson, mais il peut aussi – et c'est le plus fréquent – se manifester dans des répétitions de segments plus larges d'une œuvre déterminée. Il s'agit de ce que nous connaissons comme refrain. Les deux notions

(thématisation et refrain), chacune dans sa dimension, jouent des rôles similaires de renfort pour les exaltations formulées dans les paroles. Elles contribuent en dernière instance à atténuer la vitesse annoncée dans la composante mélodique, dans la mesure où ces récurrences sont des alliées incontestables de notre mémoire³⁹.

Quoique les chansons thématiques se caractérisent par cette forme de compatibilité entre des récurrences motivaes et des exaltations, elles ne sont pas seulement orientées par l'identité de leurs thèmes internes. Invariablement, elles présentent aussi des déploiements qui diversifient et, en même temps, complètent le processus réitératif. En d'autres mots, l'identité des thèmes se consolide en contraste avec l'altérité provoquée par les petits changements de direction au cours de la trajectoire mélodique ou, plus généralement, par le passage d'une partie à l'autre dans la même chanson. Le cas le plus courant est ce que prévoit l'opposition notoire entre le refrain et la deuxième partie. C'est cette altérité, enfin, qui ouvre également un espace pour des déploiements du contenu dans la composante linguistique.

Lorsque le tempo ralenti prévaut, les notes gagnent en individualité en raison de l'expansion de leurs durées. La tendance est à une dilution des thèmes mélodiques au profit de trajectoires plus amples, susceptibles d'occuper entièrement le champ de tessiture, en donnant davantage d'importance au parcours global du chant qu'à la récurrence de ses motifs. Nous observons donc la prédominance de la direction mélodique dans toute son extension et, cette fois, la moindre importance de l'identité qui conjugue les brefs thèmes mélodiques (lesquels, dans ce cas, peinent à se former). La ligne du chant produit généralement d'amples intervalles musicaux et, bien souvent, une transposition significative de registre entre la première et la deuxième partie⁴⁰. Dans ce cas, le tempo lent souffre de légères discontinuités, comme s'il devait coexister avec quelques signes de précipitation du parcours. Quoi qu'il en soit, ces sauts intervallaires et ces transpositions sont quasi invariablement compensés dans la même chanson par des mouvements graduels entre les notes (celles qui parachèvent la séquence d'une gamme) ou entre les phrases mélodiques qui s'élèvent ou s'abaissent progressivement comme si elles créaient un motif régulier pour confirmer notre attente. En ce sens, la gradation est toujours un phénomène de décélération qui, en tant que tel, dialectise avec les ruptures de la ligne mélodique, que nous avons commentées précédemment. Nous y reviendrons.

La prédominance du parcours mélodique sur la récurrence thématique dans ce contexte ralenti efface l'identité immédiate des motifs musicaux et augmente la distance entre leurs

³⁹ Écouter « Morena de Angola », de Chico Buarque. Observer que l'insistance dans le refrain et dans la thématisation mélodique s'intègre pleinement à l'exaltation du personnage dans les paroles.

⁴⁰ Écouter « Travessia » de Milton Nascimento et de Fernando Brant.

segments internes. Dans cette distanciation réside l'altérité, caractérisée comme la quête de l'autre, qui, dans le cas de la mélodie de la chanson, correspond à une rencontre avec soi, y compris durant sa brève durée (environ quatre minutes). Cette rencontre, quasi instantanée dans les œuvres thématiques, est constamment prolongée dans le cas des mélodies lentes et n'est souvent effective que lors de la répétition intégrale ou partielle du morceau. Ce temps plus long de décalage suffit à suggérer des paroles qui traitent de l'état passionnel de l'énonciateur (le compositeur, l'interprète, le personnage, peu importe), lequel se présente, du point de vue narratif, comme un sujet éloigné de son objet de désir. Plus précisément, dans le plan du contenu, le sujet souffre de la séparation avec l'objet (généralement un autre sujet) dans la dimension spatiale, quoiqu'il maintienne avec lui un lien indéniable dans la dimension temporelle ; d'où des sentiments tels que la *saudade* (par rapport au passé) ou l'espérance (par rapport au futur). Tous ces éléments entrent en jeu lorsque nous observons empiriquement que les chansons lentes sont propices aux thèmes amoureux. La nostalgie ou la quête de l'être aimé se manifestent autant dans les paroles que dans les parcours de la mélodie. Dans ce cas, la compatibilité entre les composants est d'ordre passionnel.

7. Appréciation du contenu

La lecture attentive de l'œuvre de Zilberberg nous conduit à constater l'existence d'un projet, pas toujours explicite, d'incorporation de l'intensité subjective au centre de la théorie sémiotique. L'auteur mentionne, dans divers passages, l'impératif d'une prosodisation du contenu et fait valoir la description de ce plan à partir des tensions naturellement mobilisées sur le plan de l'expression. D'où son intérêt particulier pour la notion d'accent, comme mentionné précédemment. D'où également l'influence de la syllabation et de l'intonation sur les fondements de la sémiotique tensive.

Ce rythme croissant et décroissant, issu des concepts saussuriens d'explosion et d'implosion, ainsi que des inflexions mélodiques définies comme la protase et l'apodose, fonde la construction d'une prosodie fondamentale qui, pour notre part, est à même d'orienter les propositions d'analyse sémiotique des pratiques verbales ou non verbales agissant dans notre environnement culturel. Les combinatoires des incréments *plus* et *moins* permettent de convertir les notions d'accent et d'inaccent en quantifications subjectives, qui révèlent une caractéristique cruciale du sens, soulignée déjà par Louis Hjelmslev en 1954 : la substance du contenu dépend invariablement de l'« appréciation collective » (1971, p. 61-62). Aujourd'hui, nous pouvons dire que cette appréciation est affectivement mesurée par l'individu, eu égard à sa formation sociale, à ses croyances et à ses opinions partagées avec la communauté. Les contenus qui

présentent un certain degré de pertinence pour le sujet entrent déjà dans l'espace sémiotique (ou tensif, comme le dirait Zilberberg). Ils occupent un lieu hiérarchique qui résulte d'une évaluation antérieure.

En somme, il nous semble hautement significatif que les mesures qui ont généré la prosodie fondamentale (figures 1 et 2), responsable de l'appréciation accentuelle du sens, s'inspirent de la prosodie vocale inhérente à la langue parlée et à la chanson. Rares sont les fois où un objet d'analyse est en mesure de nourrir directement les principes méthodologiques qui soutiennent la théorie. La contrepartie de ce processus, à son tour, est plus attendue. L'application de la prosodie fondamentale, avec ses augmentations et ses diminutions, à la prosodie vocale, particulièrement dans sa dimension esthétique, la chanson, nous permet de reconnaître l'oscillation des prévalences des concepts de musicalisation, d'oralisation, de thématization et de passionnalisation, non seulement pour la différenciation classificatoire des œuvres décrites, mais aussi au sein de chacune d'elles.

8. Stabilisation de la mélodie

Nous avons déjà commenté le fait que la musicalisation exerce la fonction principale de stabiliser la sonorité de la chanson, en la soustrayant de la zone volatile où les intonations élastiques se moulent aux nécessités des phrases linguistiques. Ces intonations, en tant que directions prosodiques, sont et seront invariablement présentes dans la conduite des paroles, puisque tout chant réussi se configure également comme une façon de dire. Cependant, fréquemment, la musicalisation définit plus rigoureusement la hauteur des notes, voire régularise leurs durées à l'intérieur des phrases mélodiques. Elle crée de la sorte des métriques similaires à celles de certains genres de poèmes. Une plus grande élaboration harmonique dans l'accompagnement du chant fait également partie de cette pratique et inclut un certain soin pour que l'arrangement et les passages instrumentaux deviennent des parties intégrantes de la composition. Dans le répertoire musical international, plusieurs chansons des Beatles se sont distinguées grâce à ce type de traitement musical. Dans le répertoire brésilien, Tom Jobim – l'un des rares auteurs-compositeurs brésiliens qui avait une formation musicale⁴¹ – s'est toujours efforcé d'incorporer des solutions d'arrangement instrumental dans la structure basique de ses compositions.

⁴¹ Il convient de rappeler que le fait d'être musicien peut définir certaines options stylistiques pour la création de chansons, mais n'est pas forcément le gage de meilleures conditions de travail avec le langage de la chanson. Tom Jobim est devenu un excellent « chansonniste » (comme nous le disons ici) parce qu'il s'exerçait compulsivement à cette activité et non pas parce qu'il était musicien.

À la lumière de la prosodie fondamentale, nous pouvons admettre l'existence concrète d'une chanson à partir d'un minimum de musicalisation. Nos phrases quotidiennes, porteuses de mélodies et de paroles, peuvent être considérées comme une matière première pour la composition de chansons. Cependant, à supposer qu'elles pâtissent d'un manque de traitement musical susceptible de stabiliser leur sonorité, elles seraient écartées aussitôt après la transmission du contenu de leurs messages (à l'instar de tout langage utilitaire). Assurément, nous aurions déjà ici une prosodie vocale en fonctionnement, mais sans aucune intention artistique. Si le projet final est d'aboutir à une chanson, la prosodie fondamentale nous alerte que l'absence de musicalisation instaure un *que des moins*, ce qui signale l'impératif de son relèvement. La simple répétition incessante d'une phrase orale quotidienne, en essayant de maintenir son profil mélodique, ses accents syllabiques et ses mots, implique déjà d'entrer dans une phase *de moins de moins* de musicalisation, c'est-à-dire une phase de moindre absence de ressources musicales. Au cas où se présenterait également un accompagnement percussif, qui marquerait le retour du temps fort, cette phase se renforcerait. L'entrée d'une base harmonique pour définir acoustiquement la direction de la ligne du chant inaugurerait une phase positive de redoublement musical (*plus de plus*), qui, à son tour, se déploierait souvent dans une autre phase de remplissage sonore, avec de nouveaux instruments et ce que nous nommons arrangement musical. Nous atteindrions de la sorte la plénitude musicale d'une chanson (*que des plus*), dotée de tous les réquisits pour se perpétuer, au moins théoriquement, en tant qu'œuvre artistique.

Cette plénitude musicale a trait à la stabilisation sonore de la mélodie, sans jamais négliger toutefois sa relation avec les paroles. Dans ce cas, la musicalisation s'étend au plan de l'expression des phrases et des mots de la langue. Elle stimule l'usage de rimes, d'assonances et d'allitération, pour autant que cet usage soit contrôlé par les accents et les durées préalablement définis par la mélodie. Il n'est pas rare non plus que la plénitude musicale, particulièrement mise en avant, réduise la teneur des paroles, en évitant des messages véhéments ou même la violence des sentiments. L'exemple brésilien le plus éloquent est le mouvement aujourd'hui mondialement notoire sous le nom de bossa-nova. Les chansons de bossa-nova, dont les racines remontent à la samba nationale des années 1930 et 1940, mais qui ont également subi la forte influence des courants du jazz diffusés par les disques et les films nord-américains de l'époque, ont cultivé un style d'harmonisation suffisamment raffiné pour soutenir des inflexions mélodiques généralement peu expansives dans le champ de tessiture. Le rythme d'accompagnement à la guitare (l'instrument de prédilection) était syncopé et, en même temps, constant et délicat dans sa relation avec le chant. Ces caractéristiques se sont affinées, notamment grâce aux exécutions de João Gilberto, son principal interprète, tant et si bien que

des critères ont émergé pour créer des paroles qui valorisent le travail de musicalisation entrepris par les compositeurs, les arrangeurs et les interprètes. Évidemment, ces critères n'étaient nullement normatifs, mais ils suggéraient que les textes des chansons devaient être amoureux, sans jamais être dramatiques ; joyeux, sans être euphoriques ; voire tristes, sans dramatisation. Afin de donner ces instructions de manière lyrique et synthétique, João Gilberto (ou sa production) a repris un vers de la chanson « Meditação », créée par Tom Jobim et Newton Mendonça, et en a fait le titre de son album de 1960 : *O amor, o sorriso e a flor* (*L'amour, le sourire et la fleur*).

L'adoption de la légèreté dans le contenu des paroles avait pour fonction de mettre en avant le traitement accordé à la sonorité tant mélodique que phonétique. Le grand interprète est également l'auteur de deux chansons, « Bim bom » et « Hó-bá-lá-lá », et montre de la sorte que de simples onomatopées (et quelques phrases connexes), suffisantes pour justifier le chant, étaient en mesure de se substituer aux contenus linguistiques⁴². Tout se passe comme si le point culminant de la musicalisation (*que des plus*) était atteint en renonçant à tout approfondissement verbal, mais en conservant tout de même les paroles comme une partie indispensable du langage de la chanson. Dès lors, cet esprit de retenue a attiré les divers paroliers du mouvement, qui ont commencé à créer leurs vers quasiment dans un registre infantile : « Lobo bobo », « O barquinho », « O pato », « O trenzinho » (« Le loup nigaud », « Le petit navire », « Le canard », « Le petit train »), etc.

Il est toutefois intéressant de noter qu'une limite s'imposait. La musicalisation pouvait devenir « excessive » au point d'affecter l'intégrité du langage de la chanson. Certaines expériences d'élimination totale des paroles (ou de leur contenu), remplacées par des vocalises ou même par des voix imitant des instruments, se sont ainsi produites. Ces performances familières au monde du jazz n'ont jamais eu l'effet escompté dans le contexte brésilien. Si l'harmonie du genre nord-américain a été accueillie dans le pays comme un enrichissement musical pour le nouveau style de chanson, la suppression de la composante linguistique est apparue comme une sorte de musicalisation incongrue. En effet, d'après la prosodie fondamentale, le niveau *que des plus* peut indiquer la plénitude, comme nous l'avons vu, mais aussi, en certaines occasions, la saturation. Le premier cas, en raison de la stabilité atteinte, est compatible avec des issues favorables. Le second, étant *un plus en excès*, réclame une atténuation (un *moins de plus*). La bossa-nova s'est approchée d'une certaine musicalisation

⁴² João Gilberto était essentiellement un interprète. Les titres de chanson mentionnés sont des exemples de son modeste répertoire en tant qu'auteur-compositeur.

excessive, mais elle a atténué son geste en se réconciliant avec les paroles, pour peu que leur son et leur sens soient « légers »⁴³.

9. Stabilisation des paroles

Toute chanson connaît, parallèlement à la musicalisation, à savoir le responsable majeur de sa stabilité mélodique, la force de l'oralisation, qui parvient bien souvent à déstabiliser ses courbes intonatives en faveur de la clarté du contenu de ses paroles. Ces deux pratiques provoquent une tension constante dans le chant des interprètes. Alors que certains essaient d'adoucir la présence régulatrice de la musicalisation et font le choix de dire le plus clairement possible les paroles de la chanson (Martinho da Vila, Raul Seixas, Cazuza), d'autres camouflent quasiment l'influence de l'oralisation et préfèrent la précision des phrases musicales à la clarté linguistique (Milton Nascimento, Nana Caymmi, Tom Jobim). Le Brésil présentait déjà un sous-genre, la *samba de breque*, qui alternait explicitement le chant musical et le chant parlé dans une même chanson. L'interprète peut ne pas être conscient de la présence des deux pratiques dans son chant, mais le succès de sa performance dépend grandement de leur bonne combinaison.

Toutefois, il convient de bien distinguer la chanson qui maintient l'oralisation comme une sorte de degré zéro de sa création, c'est-à-dire comme un point de départ pour suggérer des directions mélodiques, de la chanson qui prend l'oralisation comme le point culminant de sa proposition esthétique. Ce type de chanson n'a été pleinement défini qu'avec l'avènement du rap, aux États-Unis, puis dans diverses régions du monde, y compris au Brésil. La densité des informations, des revendications et des dénonciations contenues dans ce genre implique que la composante mélodique adopte comme modèle d'efficacité les courbes intonatives du langage utilitaire. L'instabilité propre de ces inflexions assure une malléabilité suffisante pour conduire toute la gamme possible des manifestations linguistiques (phrases, mots, interjections, etc.), indépendamment du nombre de syllabes impliquées.

Dans le rap, l'oralisation est une pratique qui dépend également de la stabilisation sonore, mais non pas particulièrement de la composante mélodique. Le travail porte sur la face linguistique de la chanson. Le projet final de la chanson est de « dire » clairement les paroles, sans négliger toutefois, comme cela arrive dans notre discours quotidien, les rimes, les

⁴³ Nous utilisons les mesures de la prosodie fondamentale pour commenter de manière générale la production de chansons à l'époque de la bossa-nova. Il s'agit donc d'une évaluation *a posteriori*. Du point de vue esthétique, toutes les expériences de composition sont valables et acceptées, y compris si elles se limitent à des échantillons uniques de la proposition lancée. Cependant, du point de vue du langage (de la chanson, en l'occurrence), seules comptent les créations qui présentent une fécondité particulière, dans le sens où elles influencent d'innombrables autres œuvres. Ce sont les auteurs de ces créations qui ont tendance à doser avec une certaine retenue les ingrédients investis dans la relation entre la mélodie et les paroles.

allitérations et les récurrences internes qui fixent la substance d'expression du langage. Outre ces ressources, extrêmement employées dans le monde des poèmes, le rap incorpore des percussions énergiques et quelques ostinatos instrumentaux comme parties intégrantes de la composition. Cet ensemble compense l'instabilité mélodique et le flou harmonique conséquent, qui ont fait du rap un genre controversé dans le domaine de la chanson⁴⁴. Cependant, il convient de signaler que la stabilité sonore garantie sur le plan de l'expression de la langue ne diminue en rien le rôle de ses intonations (volatiles pour s'adapter aux accents syllabiques) comme une authentique composante mélodique.

À l'instar de la bossa-nova ou des chansons traditionnelles, le rap doit s'éloigner, pour créer ses chansons, du caractère provisoire du discours quotidien et trouver une solution durable pour ses phrases et ses dits finaux. Même si le résultat de l'œuvre fait allusion à « quelqu'un qui parle », il ne s'agit plus d'un pur discours oral, dont la sonorité tend à s'effriter dans la clarté des messages transmis, comme le disait Valéry. Les « paroles » du rap sont également fixées par des ressources musicales, mais la quasi-totalité, comme nous l'avons déjà dit, est centrée sur le plan de l'expression du langage verbal. Alors que la récurrence obstinée des mots, des voyelles et des consonnes assure la stabilisation et la longévité des vers, la participation mélodique discrète, à rebours des saillies et des formes anguleuses des paroles, produit l'effet familier que les interprètes veulent imprimer à leurs performances. De cet effet résulte également l'attention portée au contenu des paroles, car nous sommes en présence, somme toute, d'une simulation du discours quotidien, cette fois à l'intérieur de la chanson. Il s'agit de l'oralisation esthétique.

Sous cet aspect surgit l'opposition quasi didactique entre la bossa-nova et le rap. La musicalisation du genre brésilien se caractérise surtout par la fixation de la mélodie, dont les contours définissent déjà les mouvements, thématique ou passionnel, qui influenceront directement sur la confection des paroles. Celles-ci, à leur tour, traitent de sujets légers et délicats afin de ne pas soustraire l'attention concentrée sur la composante mélodique. Autrement dit, la bossa-nova requiert invariablement des paroles atténuées. La musicalisation du rap comprend une base percussive, mais sa principale technique de fixation de la chanson passe par le plan de l'expression linguistique (les rimes, les assonances et les allitérations). Une telle concentration sur les paroles vise à présenter explicitement à l'auditeur un contenu dense, vertement émis. La

⁴⁴ Certains musiciens excluent le rap parmi les genres de la chanson, car il ne présente aucune caractéristique traditionnelle de la mélodie et de l'harmonie. Ces musiciens ne reconnaissent pas que les intonations de notre parole sont des mélodies plus ou moins stabilisables d'un point de vue musical. Ils ne sauraient admettre que les chansons ne dépendent que de la mélodie, des textes et du chant pour être ce qu'elles sont.

mélodie, dénuée de vie propre (il n'est pas aisé de siffler la mélodie d'un rap), se moule aux arêtes sonores des paroles et contribue parfois à souligner telle ou telle expression de la chanson. Par voie de conséquence, c'est bien le protagonisme de la mélodie que le rap atténue.

En somme, dans le cas du rap, la finalité de la musicalisation est de produire l'oralisation au niveau esthétique. Telle est la tâche à laquelle s'emploient les grands rappers au Brésil et dans le monde. Néanmoins, des cas de saturation peuvent également se produire (plutôt en excès), lors de situations où la « parole » se détache des ressources musicales créées par le compositeur lui-même et commence à remplir des fonctions utilitaires (annoncer la date du prochain événement, remercier ou répondre au public, etc.), comme s'il s'agissait d'une improvisation qui ne sera jamais réitérée. Selon le contexte, cette dérive est acceptable, pour peu qu'elle ne s'étende pas indéfiniment. Tout se passe comme si l'oralisation artistique du rap débouchait, dans cet au-delà du rap, sur sa propre matière première. Dans ce cas, le processus naturel est la mitigation (*moins de plus*) de l'oralisation, puisqu'il s'agit de la suppression impérative de l'oralité pure au profit de l'oralisation construite, celle qui assure la pérennité des paroles et, par conséquent, l'accès aux contenus extralinguistiques.

10. De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale

Nous avons déjà décrit la relation entre la mélodie et les paroles dans le cas des chansons thématiques. À supposer que nous les examinions dorénavant sous le prisme de la prosodie fondamentale, nous pourrions concevoir, en principe, une chanson dépourvue d'identités dans les deux composantes, de sorte que rien ne se répéterait, ni dans ses contours intonatifs ni dans ses configurations du contenu. Cet état d'« aucune identité » (*que des moins*) serait difficilement observable dans une chanson au tempo plus rapide, caractérisée précisément par la formation de motifs. Il est plus probable que nous retrouvions au moins « une certaine identité » (*moins de moins*) parmi ces thèmes mélodiques ; une identité qui se répercuterait certainement sur les attributs ou les actes énumérés dans les paroles. Le chant basé sur un refrain présenterait une augmentation exponentielle de cette identité, « beaucoup d'identité » (*plus de plus*), ce qui nous conduirait à l'apogée de la thématisation (*que des plus*), toujours associée à l'exaltation des items du contenu linguistique⁴⁵.

Ce mouvement correspond à la trajectoire de l'ascendance prosodique de la thématisation, invariablement fondée sur l'identité des éléments dans les deux composantes. Cependant, cette catégorie de chansons manifeste une sorte d'antidote à la saturation thématique. Quoique le

⁴⁵ Écouter « Andar com fé », de Gilberto Gil : l'exaltation de la foi.

refrain prédomine, la simple existence de la deuxième partie prévoit une diminution de son hégémonie. La rupture de la récurrence apporte le facteur d'altérité, c'est-à-dire le « moins d'identité » (*moins de plus*) et change, par voie de conséquence, la direction mélodique. Cette inflexion profite également aux paroles, qui sont désormais libres d'alterner leur exaltation avec d'autres fronts de sens, sans perdre la compatibilité avec l'autre composante.

Cependant, l'altérité par excellence apparaît dans les chansons passionnées. Elle se manifeste, dans la mélodie, par le ralentissement du tempo et par la discontinuité entre les notes, les thèmes ou les parties de l'œuvre, c'est-à-dire par des sauts intervallaires qui séparent des hauteurs ou des segments mélodiques plus étendus. Ces écarts obligent la chanson à parcourir de vastes trajectoires du champ de tessiture pour rechercher une identité intonative qui, bien souvent, ne figure que dans la répétition globale de la chanson. Dans les paroles, nous sommes fréquemment en présence non seulement de la séparation entre les sujets ou entre le sujet et l'objet, mais aussi de la description conséquente des souffrances causées par le manque de l'autre ou de quelque chose. D'où l'omniprésence de l'altérité dans ces chansons : la mélodie définit un long parcours d'oscillations verticales avant de se retrouver avec elle-même et les paroles définissent à leur façon la distance qui sépare les actants.

Si nous développons la même ligne de raisonnement pour cette catégorie de chanson, nous serons à même d'imaginer une phase hypothétique (et improbable), dans laquelle n'est perçue « aucune altérité » (*que des moins*), y compris dans le cas d'une chanson au tempo lent. Très vite, cependant, des sauts intervallaires apparaîtront, associés à certains états passionnels décrits dans les paroles. Ils annoncent des discontinuités mélodiques, des éloignements actantiels et, avec eux, les premiers vestiges des sentiments qui accusent une moindre absence d'altérité : « une certaine altérité » (*moins de moins*). Nous pouvons déjà prévoir que de nouveaux sauts et transpositions dans le champ de tessiture confirmeront l'intensité des émotions ressenties au fur et à mesure que la distanciation citée augmente dans les deux composantes : « beaucoup d'altérité » (*plus de plus*)⁴⁶.

La plénitude passionnelle (*que des plus*) apporte aussi son antidote interne à la saturation. Les grands sauts intervallaires sont quasi invariablement atténués (*moins de plus*) au cours du chant par des séquences de degrés immédiats (ou de degrés conjoints) entre les notes, comme s'ils obéissaient à une échelle musicale, ainsi que par des gradations entre des segments mélodiques plus étendus, dans une direction ascendante ou décadente⁴⁷. Les gradations

⁴⁶ Écouter « Oceano », de Djavan.

⁴⁷ Écouter « Eu sei que vou te amar », de Tom Jobim et Vinicius de Moraes.

compensent généralement le mouvement abrupt des sauts intervallaires et des transpositions de tessiture des parties intégrales. Elles établissent en effet une règle d'élévation ou d'abaissement, dont le gain principal est la réinstauration de l'attente au sein de la chanson. Autrement dit, les sauts intervallaires provoquent des mouvements mélodiques inattendus qui, en tant que tels, accélèrent le tempo morose initialement annoncé. Les gradations reprennent la prévisibilité mélodique et récupèrent alors le ralentissement typique des chansons passionnées.

La prévalence de la thématization ou de la passionnalisation, en général, dans les œuvres d'un auteur-compositeur donné, ou même dans des chansons spécifiques sélectionnées pour l'analyse, ne signifie aucunement que le processus choisi élimine l'usage de l'autre ni que les deux cessent d'agir de forme mixte dans la plupart des chansons. Des cas existent où la chanson est clairement thématique dans la première partie et principalement passionnelle dans la seconde (ou vice versa)⁴⁸. Comme toujours, les modèles descriptifs ne sont que des points de départ pour les analyses spécifiques ou, si l'on préfère, constituent des balises sémiotiques afin d'entamer le travail.

11. Pour conclure

De notre point de vue, il est particulièrement stimulant d'observer que les schémas d'appréciation du contenu, qui orientent la prosodie fondamentale formulée dans cet article – ladite prosodie sous-tendant la sémiotique tensive de Zilberberg –, ont été générés à partir de traits affectifs extraits du plan de l'expression de la langue orale et de son extension esthétique, la chanson. La prosodie vocale a fourni ses données les plus intimes pour la consolidation de la prosodie fondamentale, qui, transformée à son tour en mesures subjectives, est désormais applicable non seulement à la chanson, mais aussi, le temps aidant, à l'analyse du sens proposé dans les autres langages verbaux et non verbaux. Ainsi s'ouvrent théoriquement, nous semble-t-il, de nouvelles possibilités.

Bibliographie

BRELET, Gisèle

1949 *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vol., Paris, PUF.

CASSIRER, Ernst

1973 *Langage et mythe*, Paris, Minuit.

DELEUZE, Gilles

1996, *Différence et répétition*, 8^e édition, Paris, PUF.

⁴⁸ Écouter « Garota de Ipanema », de Tom Jobim et Vinicius de Moraes.

- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph
1979 *Sémiotique I. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HARDY, Christophe
2007 *Les mots de la musique*, Paris, Éditions Belin.
- HJELMSLEV, Louis
1971. *Essais Linguistiques*, Paris, Minuit.
- POUND, Ezra
1973 *ABC da Literatura*, Trad. Augusto de Campos et José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.
- TOMÁS, Navarro
1966 *Manual de entonación española*, Mexique, Málaga.
- SAUSSURE, Ferdinand de
1975 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- VALERY, Paul
1957 *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- ZILBERBERG, Claude
2006 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.
- ZILBERBERG, Claude
2012 *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

Pour citer cet article : Luiz Tatit. « De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale et vice versa », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8072>>
Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957



Rythme, perception et forme de l'expression

Rhythm, perception and form of expression

Verónica Estay Stange
Université Paris Cité

Résumé : Dans cette brève contribution, je me propose de revenir sur un ensemble de réflexions éparpillées dans plusieurs de mes travaux, afin de les systématiser en vue d'une « sémiophénoménologie du rythme » qui, encore en attente d'être constituée, serait susceptible d'éclairer le fonctionnement du plan de l'expression dans différents langages, ainsi que son rapport à la perception. Pour ce faire, j'ai d'abord recours à l'hypothèse haptologique, en la rattachant à une gestualité profonde fondée sur la « saisie » ou la préhension, qui fait émerger la forme (de l'expression). Ensuite, je postule le caractère transversal du rythme, en tant qu'organisation du devenir de la forme et foyer de cette activité haptologique de la part du sujet percevant. Enfin, je propose de considérer le « parcours rythmique », constitué par la séquence « attaque-tension-détente » modulant la « saisie » comme l'équivalent du programme narratif, au sein d'un parcours génératif du plan de l'expression.

Mots clés : rythme, perception, haptologie, gestualité profonde, générativité, plan de l'expression

Abstract: In this brief contribution, I propose to return to a set of reflections scattered throughout several of my works, in order to systematize them with a view to a “semio-phenomenology of rhythm” which, still waiting to be constituted, would be likely to shed light on the functioning of the plane of expression in different languages, as well as its relationship to perception. To this end, I first turn to the haptological hypothesis, linking it to a profound gestuality based on “seizure” or prehension, which gives rise to form (of expression). Next, I postulate the transversal character of rhythm, as the organization of the becoming of form and the focus of this haptological activity on the part of the perceiving subject. Finally, I propose to consider the “rhythmic path”, constituted by the “attack-tension-relaxation” sequence modulating the “seizure”, as the equivalent of the narrative program, within a generative path of the plan of expression.

Keywords: rhythm, perception, haptology, deep gestuality, generativity, plane of expression

Dans cette brève contribution, je me propose de revenir sur un ensemble de réflexions éparpillées dans plusieurs de mes travaux, afin de les systématiser en vue d'une « sémiophénoménologie du rythme » qui, encore en attente d'être constituée, serait susceptible d'éclairer le fonctionnement du plan de l'expression dans différents langages, ainsi que son rapport à la perception.

1. L'hypothèse haptologique

Les fondements de cette sémiophénoménologie telle que je l'envisage trouvent leur source dans mes échanges avec Herman Parret et dans ma lecture de ses travaux sur l'hypothèse haptologique⁴⁹, que j'ai rattachée à une théorie de la « gestualité profonde »⁵⁰. Pour ce faire, j'ai fait appel à Albert Cozanet, dit Jean d'Udine, un auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli que je suis fière d'avoir « redécouvert » –

49 Cf. Herman Parret, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018.

50 Cf. mon article « Les conditions d'extension du concept d'énonciation », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 2014, n° 117. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5201>

bien que je ne sois pas la seule à le dépoussiérer. Dans *L'Art et le geste*⁵¹, il trouvait dans le sens du toucher, aussi bien que dans la gestualité et la kinesthésie qui lui sont inhérentes, le foyer des arts – à commencer par la musique – et la source de toute synesthésie. André Spire⁵² prolonge ces considérations en montrant l'importance de la gestualité kinesthésique en poésie. Ces réflexions, « sémiotisées », me semblent à même de nourrir une théorie du rythme dans son versant phénoménologique.

Tout d'abord, l'haptique, rattaché à « tout ce qui relève du sens du toucher », peut être défini comme une activité exploratoire non-réflexogène⁵³, caractérisée par la *réflexivité* entendue comme un retour sur soi permettant la représentation de l'imminence (ou non) des réactions du corps percevant et l'élaboration d'un « avis » à l'égard de son rapport avec l'objet perçu. Le modèle par excellence de cette activité est celle de main qui explore un objet pour en appréhender la forme.

Ensuite, on peut considérer que cette représentation est fondamentalement motrice et préhensive. Selon mon hypothèse, l'haptique devient ainsi l'un des foyers du plan de l'expression, car il fait advenir la substance préparatoire à toute sémiose.

Plus précisément, il y aurait deux fonctions de l'haptique susceptibles d'être transposées aux autres cantons sensoriels. D'une part, le toucher-mouvement, à caractère kinesthésique, qui explore les contours des objets avec la visée de leur appréhension. D'autre part, le toucher préhensif et pondéral, qui nous permet d'appréhender effectivement les formes et les matières dans leur clôture, telle la main qui *saisit* un objet. Ramenées à l'énonciation, ces deux fonctions constitutives et définitives de l'haptique seraient associées respectivement au débrayage – arrachement du sujet à son immanence qui le mène vers un « ailleurs » – et à l'embrayage – retour vers le *je*, l'*ici* et le *maintenant* de l'énonciation et, plus profondément, de la *saisie*.

Dans une perspective phénoménologique, la musique, avec ses tensions et ses détente, ses envolées et ses cadences, ses pôles inchoatifs et terminatifs, apparaîtrait ainsi comme un prolongement du geste qui oscille entre le toucher-mouvement, débrayant, et le toucher préhensif, embrayant. À ce propos, Jean d'Udine rappelle l'étymologie du terme « cadence » : *cadere*, tomber. Considérant que dans le devenir de la forme musicale entrent en jeu la mémoire en tant que vision rétrospective et l'anticipation en tant que vision prospective, les moments de détente qui se produisent lorsque survient ce qui était attendu ou lorsqu'un événement sonore retenu dans la mémoire se répète au présent, instaurent un « ici » par opposition auquel on projette un « là-bas ». Ainsi, dans la musique tonale les dissonances nous éloignent, presque spatialement, du centre tonal, qui est aussi un centre déictique dont la mémoire de ce centre demeure tout au long de la pièce. Or, lorsque la mélodie s'éloigne de la tonique, l'auditeur a l'impression de ne pas savoir où elle va, jusqu'à ce qu'elle revienne au centre de gravité, à l'« ici » de la forme musicale. Il en va de même pour les variations de tempo par rapport à la pulsation.

Il me semble maintenant possible d'explicitier la source expérientielle de cette réflexion. Celle-ci remonte d'abord à ma pratique de la musique, et en particulier du chant lyrique. « Ne t'arrête pas à chaque note : laisse ta voix s'envoler, s'écouler sans interruption, plus loin, plus loin : va chercher la cadence, là-bas ! », me disait Mireille Julian, ma professeure de chant. Quant aux paroles, elle

51 Paris, Alcan, 1910.

52 André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*, Paris, José Corti, 1949.

53 Je renvoie à ce propos à Maurice Pradines, *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.

m'apprenait à glisser sur les mots, à ne pas trop marquer les accents toniques de chacun (surtout en italien ou en espagnol), mais seulement la fin de la phrase, qui correspondait, la plupart du temps, à la cadence musicale. Il fallait prolonger et accroître la tension jusqu'à la détente finale. Mireille me proposait souvent de chanter en déplaçant mon index de manière horizontale, de sorte que le geste de ma main accompagnait la ligne continue de la mélodie, pour s'arrêter à son « point de chute » (métaphore assez parlante). À ce propos, Paul Valéry soutient : « [...] Dans un rythme comme dans une mélodie, les *points* ou éléments (coups, *notes* -) engagent dans une *unité motrice*. »⁵⁴

Or, ce phénomène concerne aussi la langue, où l'arrivée à la fin du groupe rythmique marque, à nouveau, une chute ou un arrêt. Cela est vrai non seulement pour les paroles chantées, mais aussi pour les poèmes que l'on apprend par cœur. Il peut nous arriver d'oublier tel ou tel mot, mais c'est la forme rythmique du poème que l'on retient par-dessus tout ; un mouvement qui, à travers des modulations accentuelles toujours singulières et spécifiantes, conduit jusqu'à la césure, puis reprend jusqu'à la fin de vers, et s'élançait ensuite vers la fin de la strophe pour tomber d'autant plus lourdement que la rime exerce son pouvoir d'attraction. Car, suivant André Spire, on peut dire que dans la langue le sens rythmique précède le sens sémantique. En explicitant ce phénomène, Paul Valéry raconte :

Mon poème « Le Cimetière marin » a commencé en moi par un certain rythme, qui est ce qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa.⁵⁵

Enfin, lorsqu'on regarde par exemple certains tableaux impressionnistes, on peut avoir le sentiment d'un brouillage qui empêche la saisie, fondamentalement haptique, du contour, et par là l'appréhension d'une forme close, achevée, susceptible d'être com-prise. Car le propre de la fonction haptique, susceptible d'être transposée à tous les cantons sensoriels, est la quête de la forme ; une forme qui s'arrache à la matière et à la substance pour devenir « forme de l'expression ». À propos du caractère éminemment tactile de l'appréhension des contours par l'œil, Heinrich Wölfflin soutient :

Le contour d'une figure, tracé d'une ligne continue et assurée, garde encontre en lui quelque chose de cette palpabilité matérielle. L'opération accomplie par l'œil ressemble à celle de la main qui palpe l'objet selon ses contours ; et le modelé, en reproduisant la gradation de la lumière telle qu'elle existe dans la réalité, s'adresse lui aussi au sens du toucher.⁵⁶

Et, en distinguant ce style linéaire qui rend les objets palpables du style pictural qui suspend leur appréhension, le même auteur conclut : « De même que l'enfant s'est déshabitué de saisir les objets avec les mains chaque fois qu'il veut les "comprendre", l'humanité s'est désaccoutumée d'éprouver par le toucher la vérité de l'œuvre d'art. »

Par ailleurs, cette dernière observation concernant la dimension véridictoire de l'haptique – « la vérité de l'œuvre d'art » qui invite à la *ap-préhension* – me conduit à postuler que, dans les différents

54 *Cahiers*, sans titre (1935), XVIII, 446. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1973, p. 1189.

55 Paul Valéry, *Œuvres 1, Variété*, « Théorie poétique et pensée abstraite », Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1957, p. 1338.

56 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort, 1989, p. 24.

langages, la *saisie* rythmique est rattachée à l'*Urdoxa* postulée par Husserl⁵⁷ en tant que croyance primordiale dans l'existence du monde perçu. Le contrat fiduciaire que le rythme instaure concerne, selon moi, cette croyance. On l'a vu dans le cas de l'œuvre picturale : ce qui peut être ap-préhendé ou com-pris nous apparaît bien comme « ce qui est ». De même, dans une œuvre musicale, lorsque ce qui était attendu arrive enfin – la cadence ultime, le retour à la mesure, la stabilisation des forces sonores – notre croyance dans l'« être » de l'œuvre se voit confirmée. Au contraire, lorsque survient l'inattendu, on est en proie à l'incertitude, à la tension introduite par le « ne pas croire être », jusqu'à ce que l'on revienne à un nouveau pôle de repos, au « croire être ». Ainsi, il y a des pièces musicales placées sous le signe du secret ou du mystère, en amont de toute projection sémantique, du fait de l'effacement ou l'ajournement des détentes qui permettent la saisie de la forme. D'une certaine manière, l'œuvre musicale, tout comme l'œuvre poétique et picturale, nous persuade de « ce qui est », en nous faisant explorer avec ses ressources propres ce qui « paraît être » mais n'est pas ou ce qui « ne paraît pas être » et pourtant, est.

2. Transversalité du rythme

Selon mon hypothèse, les tensions et les détentes, les dé-préhensions et les préhensions, les mouvements intérieurs en somme induits par le déroulement d'une mélodie, par le déploiement d'un vers ou par les configurations plastiques d'un tableau, relèvent d'une musicalité primordiale dont la musique n'est qu'une des manifestations. C'est pourquoi, dans des travaux précédents⁵⁸, j'ai défini la « musicalité » comme le mode d'organisation, sur le plan de l'expression, de tout objet dès lors qu'il se trouve esthétisé, c'est-à-dire rattaché à une activité esthétique comme celle que je viens de décrire.

Par ailleurs, la musicalisation de la sémiotique elle-même avait été envisagée par Claude Zilberberg, dont la théorie tensive reprend les catégories fondamentales de la musique. Dans une thèse de doctorat soutenue en 2023 à l'Université de São Paulo sous le titre *Por uma enunciação musical : a profundidade tensiva e as espessuras da presença*, Gustavo Bonin montre en effet que les réflexions de Zilberberg sont pour une grande partie fondées sur les travaux de Gisèle Brelet à propos du temps musical.

Mon hypothèse rejoint celle de Zilberberg en ce qu'elle postule le jeu de tensions et de détentes comme le fondement de l'appréhension du sens par le sensible. Cependant, elle s'en distingue autour du statut accordé au concept de « rythme ».

Zilberberg associe le rythme exclusivement à la durée, alors que, le considérant comme la mise en œuvre (ou en mouvement) de la musicalité, j'envisage la possibilité de l'associer à des paramètres autres que la seule durée. Pour prendre l'exemple de l'art musical, il y aurait un rythme mélodique – où la tension est provoquée par les montées vers les aigus et les descentes vers les graves –, un rythme agogique – où la tension relève de l'augmentation du nombre d'événements sonores dans un laps de temps donné –, un rythme phonétique – où la tension est créée par l'augmentation de la fréquence de variations de timbres –, un rythme harmonique – où la tension est produite par l'introduction de

57 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, tome I, p. 102-103.

58 Cf. Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

certaines accords – et un rythme global de la pièce qui regroupe ces rythmes spécifiques⁵⁹. De même, en poésie, comme Gérard Dessons et Henri Meschonnic l’ont montré dans le *Traité du rythme*, celui-ci est le terme englobant des systèmes d’accentuation syntaxique, prosodique et métrique. Ainsi, il dépasse le cadre de la seule durée.

C’est aussi le *Traité* de Dessons et Meschonnic qui me semble à même d’éclairer les implications du rythme pour la théorie du langage. Dans cet ouvrage, j’ai été surprise de constater que la définition du « groupe rythmique » – « unité grammaticale et phonétique qui remplit des fonctions dans la syntaxe du discours et en structure le continuum phonique »⁶⁰ – correspondait parfaitement au principe que j’avais découvert à travers le chant. « Le rythme est un mouvement, non un compte »⁶¹, disaient-ils. Sur ce point, Zilberberg était d’accord – bien qu’il n’ait jamais fait référence à ces auteurs : en prônant « le divorce du rythme et de la “computation” », il affirmait que « le rythme est [...] ce passage, cette transitivity, cette prédominance de l’intervalle sur les “coups”, les “notes”, les “événements” »⁶². C’est sur cette base qu’il remet en question la conception binaire de Jakobson dans sa définition de la « fonction poétique ».

Or, la théorie du rythme de Dessons et Meschonnic se fonde sur le constat que le français est une langue à accentuation de groupe. Cependant, j’ai observé que, espagnol, la force de l’émission de voix qui marque les accents toniques de chaque mot est considérablement moins importante que celle qui marque la fin des groupes. C’est une remarque élémentaire, mais de grande importance pour la définition et la généralisation du rythme. Grâce aux arias que je chantais en espagnol ou en italien, j’ai en effet pris conscience que le principe du groupe rythmique, avec ses pôles de tension et de détente qui supposent le primat du mouvement global sur la binarité accentuelle, n’était pas exclusif au français, et surtout, qu’il n’était pas exclusif à la langue. C’est ici que la théorie du rythme que j’envisage diffère de celle de Dessons et Meschonnic. Ils affirment que « le langage est soumis à la musique, considérée comme métrique ». C’est pourquoi, d’après eux, « les rythmes du langage, linguistiques, culturels et poétiques, sont sans commune mesure avec ceux de la musique »⁶³. Mais, à travers le chant, j’ai découvert le contraire : en musique non plus, le rythme n’est pas la métrique. Plus encore, il se déploie « contre » la métrique, car il faut bien résister à la tentation d’appuyer les événements sonores que la mesure aurait tendance à marquer.

En adoptant donc une conception étendue du rythme, je le définirai comme le système de tensions et de détentes qui, organisant le flux ou le devenir du sensible, rend possible l’avènement du sujet dans sa singularité. Car le « sujet lyrique » d’un poème ou celui projeté par une aria se spécifient grâce aux avatars du parcours rythmique qu’ils mettent en place.

Une telle extension du concept de rythme avait déjà été envisagée par Greimas et Courtés, qui affirmaient : « nous optons pour une définition du rythme qui le considère comme une forme signifiante [...]. Une telle conception dégage le rythme de ses attaches au signifiant sonore [...] et même au signifiant

59 Cf. Françoise Gervais, *Précis d’analyse musicale*, Paris, Honoré Champion, 1988.

60 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 122.

61 *Ibid.*, p. 25.

62 Claude Zilberberg, *L’essor du poème. Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques, 1985, p. 19.

63 G. Dessons et H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 56.

tout court. »⁶⁴ Cet élargissement de l'horizon du rythme permet de transposer les considérations relatives à la forme musicale vers d'autres arts ou pratiques esthétiques. C'est ainsi que l'on peut envisager un « rythme plastique » ou un « rythme poétique » produit avec les moyens propres à la peinture ou à la poésie, et homologable, par semi-symbolisme, au rythme musical. Dans tous les cas, le parcours rythmique reposerait sur la séquence canonique attaque-tension-détente ; une séquence qui, tout comme le programme narratif canonique, se manifeste dans chaque œuvre par des variations et des modulations qui la singularisent au plus haut point. À ce propos, on peut penser au parcours tonique-dominante-tonique en musique.

De fait, la source de cette hypothèse relative au parcours rythmique – sorte de « narrativité » de la musique, et du sensible en général – se trouve dans un échange que j'ai eu dans ma jeunesse avec Federico González, musicien qui m'accompagnait au piano à l'époque où j'interprétais tous les vendredis dans un café à Puebla des chansons de la Nueva Trova Latinoaméricaine. Pour m'expliquer en termes simples les principes fondamentaux de la musique, que j'ignorais encore, il m'a dit : « en musique tonale, toutes les compositions nous font aller au même endroit – celui d'où nous sommes partis –, mais suivant des chemins différents ».

3. La générativité du plan de l'expression

Sur la base de ces considérations, on peut envisager la possibilité d'étendre la théorie de la générativité, traditionnellement relevant du contenu, au plan de l'expression lui-même. Cette hypothèse vient s'associer à celles développées par Jean-François Bordron et par Jacques Fontanille. Le premier conçoit un parcours esthétique qui, allant de l'indice au symbole en passant par l'icône, détermine l'émergence du sens par le sensible, au point de rencontre entre l'objet perçu et le sujet percevant. De son côté, Fontanille suggère un parcours fondé sur l'expansion progressive du plan de pertinence de l'objet, de sorte que sa matérialité ou son « contexte » sont intégrés à chaque étape comme des composantes de sa « forme de l'expression » : support, situation communicative, stratégies coordonnées, jusqu'aux formes de vie.

Pour ma part, à partir de l'étude de la peinture, de la poésie et de la musique, j'ai observé que leur plan de l'expression est organisé en strates accentuelles : par exemple, en poésie, le niveau métrique, le niveau prosodique et, à la croisée de l'expression et du contenu, le niveau syntaxique ; en musique, les différents « ordres » – mélodique, agogique, phonétique, harmonique – ; en peinture, les niveaux chromatique, eidétique et topologique. Chacune de ces strates fait un trait sensible particulier sur la base d'un système d'équivalences et d'oppositions : en poésie, le décompte syllabique, les rimes et les assonances, ainsi que l'intonation suggérée par le déploiement syntaxique ; en musique, les aigus et les graves, la pulsation de base, les jeux de timbres, ainsi que les consonances et les dissonances ; en peinture, les couleurs, les formes et les dispositions dans l'espace. Ces différentes strates interagissent entre elles par des rapports de concordance ou de discordance : par exemple, il y a discordance lorsque la syntaxe déborde le cadre du vers au moyen de l'enjambement, lorsque le contretemps vient marquer un temps faible, ou lorsque les couleurs débordent de la forme.

64 Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 317, entrée « Rythme ».

Or, chacune de ces strates me semble susceptible d'être approchée dans une perspective générative. Au niveau profond, les traits en question se trouvent en rapport d'opposition plus ou moins franche – de « contraste ». C'est ainsi que se constituent les unités minimales (« pieds » en poésie, accords en musique, couples de couleurs complémentaires en peinture) qui interviendront dans chaque strate. Dans tous les cas, c'est le rapport d'opposition qui fait émerger ces unités de base : accentué vs inaccentué, tonique vs atone, etc.

À un niveau moins profond, ces oppositions sont *mises en syntagme*, suivant le parcours rythmique dont j'ai parlé plus haut, et homologable au programme narratif à travers la séquence attaque-tension-détente.

Au niveau le plus superficiel, ce parcours canonique est particularisé par des modulations et des « programmes rythmiques d'usage » qui intègre les « accidents » ou les « ornements » de la forme. Ces derniers sont loin d'être de purs accidents ou ornements, car ils déterminent la spécificité de chaque œuvre.

Enfin, le plan de l'expression constitué s'offrirait au sujet percevant, dont l'activité fait correspondre les pôles de détente rythmiques à la préhension, à l'embrayage et à la certitude phénoménologique, et les pôles de tension à la dé-préhension, au débrayage et à l'incertitude qui ouvre la voie à la surprise et à l'inattendu.

Au regard des théories existantes sur la générativité du plan de l'expression, cette hypothèse me semble se situer d'une part dans le stade indicial tel que Bordron le conçoit, et d'autre part en amont des pratiques étudiées par Jacques Fontanille.

De la perception à l'énonciation et au plan de l'expression, voilà quelques-unes des implications du concept de « rythme » tel que je propose de l'approcher.

Bibliographie

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri
1998 *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

ESTAY STANGE Verónica
2014 *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolisme*, Paris, Classiques Garnier.

ESTAY STANGE Verónica
« Les conditions d'extension du concept d'énonciation », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 2014, n° 117.
Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5201>

GERVAIS, Françoise
1988 *Précis d'analyse musicale*, Paris, Honoré Champion.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HUSSERL, Edmund
1950 *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, tome I.

PARRET, Herman
2018 *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann.

PRADINES, Maurice
1981 *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier.

SPIRE, André
1949 *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*, Paris, José Corti.

UDINE, Jean de
1910 *L'art et le geste*, Paris, Alcan.

VALÉRY, Paul
1973 *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard,
« Bibliothèque de La Pléiade ».

VALÉRY, Paul
1957 *Œuvres 1, Variété*, « Théorie poétique et pensée abstraite », Gallimard, « Bibliothèque de la
Pléiade ».

WÖLFFLIN, Heinrich
1989 *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort.

ZILBERBERG, Claude
1985 *L'essor du poème. Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.

Pour citer cet article : Verónica Estay Stange. « Rythme, perception et forme de l'expression », Actes
Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8120>> Document
créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957



La structure dynamique du plan de l'expression gustatif

The dynamic structure of taste's plan of expression

Audrey Moutat
 Université de Limoges
 audrey.moutat@unilim.fr

Résumé : Dans cet article, il s'agit de revenir sur la structure et la dynamique du plan de l'expression de la sémiologie perceptive. En prenant appui sur la pratique de la dégustation œnologique, nous montrerons comment ce plan de l'expression se manifeste comme une configuration spatiale dont le volume, la densité, la texture et la forme reposent sur une dynamique tensive. Le matériau sémantique offert par la terminologie œnologique nous permettra ainsi de reconstruire progressivement la complexité de cette structure et notamment de mettre au jour les caractéristiques de son armature sapide ainsi que la configuration de son complexe aromatique en champ de présence.

Mots clés : icône gustatif, tensivité, phénomène sensible, aspectualité, dégustation œnologique

Abstract: In this article, we study the structure and dynamics of the expression plane of perceptual semiosis. Drawing on the practice of oenological tasting, we will show how this plane of expression manifests itself as a spatial configuration whose volume, density, texture and form are based on a tensive dynamic. The semantic material offered by oenological terminology will enable us to gradually reconstruct the complexity of this structure, and in particular to reveal the characteristics of its sapid framework and the configuration of its aromatic complex in a field of presence.

Keywords: gustatory icon, tensivity, sensitive phenomenon, aspectuality, oenological tasting

Introduction

Reconnaître une dimension signifiante à la perception, c'est conférer au monde naturel un statut sémiotique, autrement dit postuler l'origine de la signification dans la perception⁶⁵. Partant de la théorie husserlienne du noème, Jean-François Bordron (2002) a ainsi montré que nous ne percevons pas des objets mais seulement des esquisses de ces objets (ou *noèmes*) dont la variation, faisant apparaître un écart, est elle-même porteur de sens. De ce fait, la sémiologie perceptive opère comme la confrontation de deux « intentionnalités » concurrentes, pourrait-on dire, où la manifestation des propriétés phénoménales de l'objet anticipe, et par-là même surdétermine, la visée intentionnelle du sujet percevant :

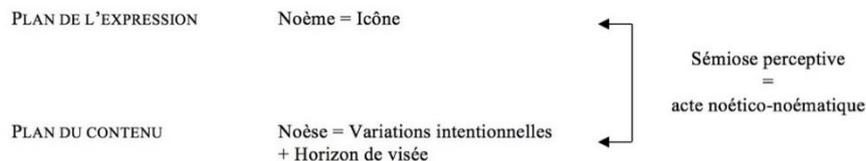


Figure 1 : La sémiologie perceptive

⁶⁵ Voir à ce propos Bordron (2007).

Envisagée sous cet angle, la structure de la signification du monde naturel semble émerger d'elle-même, libérant les objets du joug des projections, investissements passionnels et autres interprétations. Elle constitue en ce sens un noyau élémentaire de la signification sensible, antérieur à toutes projections subjectives.

Cette expérience perceptive fondamentale repose sur la saisie d'une forme sensible, laquelle se trouve incarnée dans le noème et que Jean-François Bordron (2004) nomme icône. Ce dernier se présente comme une structure schématique configurée par des catégories sensibles : la matière (grandeurs quantitatives du phénomène), la qualité (autrement dit son intensité) et la forme (c'est-à-dire sa configuration d'ensemble dotée de contours et d'une limite).

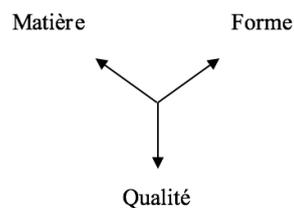


Figure 2 : L'icône

Chaque catégorie se déploie à son tour à travers ses propres ramifications si bien que chaque phénomène spécifique se manifeste sous la forme d'une exfoliation d'un réseau de catégories.

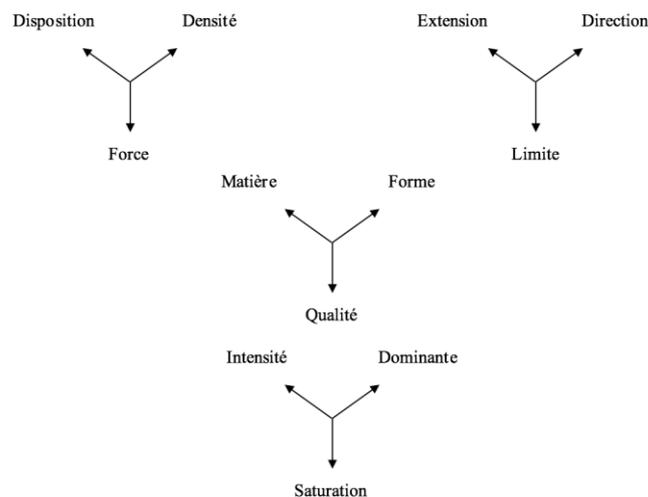


Figure 3 : Exfoliation complète de l'icône

C'est de cette structure phénoménale dont il sera question dans cet article. Ainsi proposons-nous de revenir sur sa composition et la dynamique interne qui la configure en plan d'expression sensible dans le but de montrer comment elle permet de déterminer le plan du contenu de la sémiologie perceptive. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la pratique de la dégustation des vins, laquelle bien met en évidence le déploiement progressif d'une structure phénoménale qui, au fil de son exfoliation, suscite variablement les intentions, voire la motricité, du sujet percevant. Nous tâcherons ainsi de montrer comment ce plan de l'expression phénoménal incarne une dynamique constitutive qui le configure en une structure spatiale tensive qui, dotée d'une étendue, d'une texture et d'une densité, se déploie

progressivement dans le champ de présence en nouant des relations complexes entre ses catégories constitutives.

1. La configuration spatiale du plan de l'expression gustatif

Avant de déterminer les modes de configuration de ce plan de l'expression gustatif, revenons en premier lieu sur la notion du goût afin d'en circonscrire le champ définitionnel. Prendre en considération la complexité sémique du sémème⁶⁶ 'goût' permettra de mettre en évidence l'hétérogénéité de la structure à laquelle il renvoie et de lui reconnaître, dans un second temps, une dimension spatiale, cette dernière étant régie par les caractéristiques intrinsèques des qualités proprement sapides (et plus particulièrement à leurs propriétés aspectuelles) ainsi que par celles de ses constituants aromatiques.

1.1. Du goût

Il est en effet possible d'assigner deux contenus principaux au sémème 'goût', cette première distinction étant liée à la double perspective de l'instance perceptive de la gutturation⁶⁷ :

La première acception, qui relève de la dimension physique du goût, désigne l'appareil sensoriel grâce auquel le sujet est en mesure de percevoir, identifier et discriminer les saveurs des corps sapides. Cet acte gustatif implique une mobilisation de différentes zones buccales grâce auxquelles ces qualités peuvent être appréhendées.

La seconde acception est axée sur la cause matérielle du goût, autrement dit sur les différentes propriétés d'un corps à faire naître des sensations.

Cette double définition nous renvoie ainsi à l'articulation dynamique de la sémiologie perceptive, entendue comme la confrontation de deux « intentionnalités » : l'une subjectale et dont l'intensité peut traduire un degré d'attentivité plus ou moins fort du sujet percevant ; l'autre objectale, et qui se caractérise par la résistance plus ou moins forte que le corps sapide peut exercer, modulant ainsi son degré de perceptibilité. C'est donc de la rencontre de cette double intentionnalité qu'émerge la réalité phénoménale du goût. Cette structure n'est ni statique ni figée une fois pour toutes mais se présente comme un phénomène qui, en tant que tel émerge, se construit et s'étiole (se déstructure en quelque sorte). Le déploiement de cette phénoménalité gustative se traduit comme la confrontation de deux intentionnalités concurrentes, lesquelles permettent de circonscrire un champ spatial dynamique et mouvant, au sens tensif du terme, à savoir comme une portion de l'étendue.

Par ailleurs, le goût offre la particularité de présenter un caractère hétérosensoriel qui lui confère une certaine complexité. Dès lors, outre ses propriétés purement sapides (sucré, salé, acide, amer), il manifeste des qualités somesthésiques, tactiles et thermiques, ainsi que des arômes, lesquels mettent en exergue une collaboration du goût et de l'odorat en dégustation⁶⁸. Chacune de ces propriétés contribue à la construction d'une structure phénoménale articulée par des catégories. Ainsi, les qualités somesthésiques permettent de circonscrire cette structure en lui attribuant une taille (/grand/ vs

66 Terminologie et symboles notationnels empruntés à la *Sémantique interprétative* (1987) de François Rastier. Le sémème est ainsi défini comme le contenu sémantique d'un morphème.

67 Terminologie empruntée à J-A. Brillat-Savarin (1982).

68 Rappelons à cet égard les propos de Meunier et Rosier selon lesquels « le vin "se boit" beaucoup par le nez qu'avec la bouche » (1998, p. 26).

/petit/), une profondeur (/proche/ vs /lointain/) mais également une clôture (/ouvert/ vs /fermé/). Nous aurons l'occasion de revenir sur cette particularité à la suite de cet article. Les qualités aromatiques, quant à elles, procèdent à un redéploiement de cette structure gustative qu'elles configurent en une spatialité, structurée en plans.

1.2. Syntagme, syntaxes et spatialité

Nous avons souligné au début de notre réflexion que cette structure se manifeste selon un déploiement progressif, lié à l'expression de qualités gustatives (ou perceptibilité de l'objet), qui module variablement l'intentionnalité du sujet de perception. Ajoutons que, dans le cas de la dégustation œnologique, ce déploiement aspectuel est contraint par la syntagmatique canonique de la dégustation et ses pratiques sous-jacentes, lesquelles en assurent en quelque sorte le support de construction.

En effet, s'il ne fait aucun doute que les qualités gustatives sont généralement assimilées à des propriétés intrinsèques (chimiques, tactiles, thermiques) du vin, elles ne demeurent qu'à un état de potentiel gustatif qui, pour pouvoir se réaliser complètement, requiert un acte de gutturation proprement dit. Dès lors, la structure phénoménale du goût se présente comme fortement contrainte par une pratique qui en constitue le support de construction et cela, parce qu'elle conditionne avant tout l'expression des qualités olfacto-gustatives du vin qu'elle soumet à différentes manipulations. C'est en effet sa mâche en bouche ainsi que les diverses manipulations qui lui sont imprimées, qui favorisent l'expression de ses qualités gustatives⁶⁹. La syntaxe du goût, à l'origine de l'élaboration d'un espace gustatif, est ainsi soumise à la syntagmatique de la dégustation : la première correspond au déploiement du goût qui s'impose dans le rapport perceptif et conditionne à son tour le dégustateur ; la seconde renvoie au programme de quête du dégustateur qui multiplie les manipulations manuelles et buccales afin de détecter les différentes propriétés gustatives de l'objet sapide. On constate à cet égard que la mise en œuvre de la seconde est la condition nécessaire à la réalisation de la première : la séquence gustative, qui fait appel à des mécanismes et des manipulations techniques, fonctionne ainsi comme le support du déploiement de la syntaxe gustative. Dans le cas de la dégustation des vins, cette dernière s'articule selon les trois phases distinctes de l'*Attaque*, de l'*Évolution* et de la *Finale*. Ces trois phases correspondent aux trois aspects canoniques : commencer, durer, cesser. Cependant, comme le souligne Jean-François Bordron (2002), cette distribution en phases va bien au-delà d'un simple découpage séquentiel : « L'originalité et l'intérêt des temps gustatifs provient du fait [qu'ils] peuvent être caractérisés comme étant le déploiement d'une *morphologie* d'ensemble » (p. 649) dotée de propriétés spatiales que nous ne manquerons pas de déterminer un peu plus loin dans notre réflexion.

Séquence, syntaxe, phases, temps gustatifs... autant d'éléments qui nous permettent d'affirmer l'importance d'un nouveau paramètre dans la circonscription de cette structure gustative : la temporalité. L'espace gustatif que nous voyons ici se profiler ne saurait en effet se concevoir sans la

69 À ce propos, nous souhaiterions ouvrir une parenthèse afin d'éviter toute confusion possible sur la nature de l'espace gustatif qui s'ouvre ici. Le goût se présente d'abord sur le mode tactile qui, en dépit d'une apparente simplicité, impose une distinction préalable car il s'agit en réalité d'un double rapport tactile : le premier, patent et direct, s'établit entre le vin et son dégustateur tandis que le second, latent et beaucoup plus complexe, implique le sujet percevant et le goût, la source (le vin) en étant le support. Il est donc très important de ne pas confondre l'espace gustatif, qui correspond aux qualités gustatives proprement dites, et l'espace de circulation de l'objet-support du goût, autrement dit la cavité buccale.

catégorie du temps. Car ce sont précisément les différentes étapes de cette gustation qui permettront de déterminer cet espace de libération de formes. Il existerait en effet un lien de subordination du premier au second, l'espace gustatif ne parvenant à se construire qu'à partir du développement temporel et aspectuel de ses constituants sapides. Précisons ce point.

2. La temporalité au service de la spatialité gustative

Nous avons en effet précisé à plusieurs reprises que le goût n'était pas une qualité unique et indissociable mais qu'il présentait un caractère polysensoriel, où des propriétés thermiques, chimiques et olfactives se mêlent aux propriétés tactiles. En outre, ce complexe gustatif n'est pas statique ; une saveur ne s'impose pas continuellement et peut laisser place à une seconde ou une troisième, *etc.* Ainsi que le souligne Brillat-Savarin (1982, p. 18) :

Le goût n'est pas si richement doté que l'ouïe ; celle-ci peut entendre et comparer plusieurs sons à la fois : le goût au contraire, est simple en activité c'est-à-dire qu'il ne peut être impressionné par deux saveurs en même temps. Mais il peut être *double et même multiple par succession*, c'est-à-dire que, dans le même acte de gutturation, on peut éprouver *successivement* une seconde et même une troisième sensation, qui vont s'affaiblissant graduellement, et qu'on désigne par les mots arrière-goût parfum ou fragrance.

Si cette citation de Brillat-Savarin nous permet de reconnaître cette diversité gustative, elle présente également l'intérêt de soulever la complexité aspectuelle qui en résulte. De même que les odeurs, le goût se présente donc comme un complexe poly-aspectuel où certaines propriétés émergent dans le champ de présence tandis que d'autres s'attonissent, voire disparaissent. De ce fait, si les trois phases ainsi ritualisées par la pratique de la dégustation (*Attaque, Évolution, Finale*) relèvent du déploiement aspectuel global du goût, la réalisation effective du phénomène gustatif est soumise au déroulement aspectuel de chacun de ses constituants, autrement dit à leurs procès locaux. La syntaxe du goût apparaît alors comme doublement contrainte : (1) par des facteurs externes correspondant au syntagme canonique de l'examen gustatif et (2) par des facteurs internes, autrement dit le déploiement syntaxique de ses qualités gustatives. Plus précisément, ce sont les variations temporelles de la pratique qui influent directement sur le développement aspectuel des qualités sapides, lesquelles contraignent en retour les temps gustatifs à partir desquels se configure l'espace de la bouche du vin.

Source gustative locale	Qualité gustative	Prédicat
Tanins	Astringence	Tactile (« serrer »)
Anthocyane phénolique	Amertume	Chimique (« assécher »)
Alcool	Chaleur	Prédicat thermique (« chauffer »)

Figure 4 : Sources et qualités gustatives locales et leurs prédicats associés

Avant de poursuivre notre réflexion, revenons sur les points-clefs que nous venons de soulever. Nous avons ainsi observé que la syntagmatique canonique de la dégustation de la bouche d'un vin

s'articule en trois phases, lesquelles jalonnent le déploiement de sa structure phénoménale. Cette construction morphologique globale repose en partie sur la réalisation de procès locaux des qualités gustatives qui composent la bouche. Ces prédicats locaux apparaissent ainsi comme des éléments structurants sur lesquels il nous faut porter une attention particulière dans le but de comprendre la dynamique constitutive de ce plan d'expression gustatif. À cet égard, le caractère somesthésique du goût, qui caractérise son évolution et la combinaison des diverses sensations en bouche, s'avère lui aussi déterminant. Il produit des « effets optiques » qui, rattachés à un phénomène de stéréodégustation, détermine les propriétés spatiales du goût en termes de volume, consistance et forme : « La simultanéité de sensations différentes crée le relief gustatif, comme le mélange de sons de sources différentes donne un relief sonore »⁷⁰. Or, il s'avère que cette création incarne une dynamique évolutive qui fluctue selon l'aspectualité de la dégustation : une forme constituée lors de l'attaque, va se déliter pour se reconfigurer en une seconde forme lors de l'évolution avant de se désagréger elle-même lors de la finale pour s'atoniser et laisser émerger quelques saillances en finale. Cette particularité, qui nous permet d'entrevoir la dynamique de ce plan de l'expression gustatif, nous invite à présent à étudier plus précisément l'icône du goût.

3. La morphologie architecturale du goût

Avant de nous consacrer à la structure iconique du goût, notons toute la difficulté que soulève l'analyse d'un objet aussi vague et, en même temps aussi étendu, que peuvent l'être les saveurs et les arômes, la principale étant celle de la « porte d'entrée » dans ce champ problématique. Il semblerait que nous puissions en trouver une dans le tissu textuel des énoncés descriptifs formulés par les sujets ayant appréhendé les qualités sensorielles du corps sapide. Or, trouver des descripteurs qui puissent rendre compte de la complexité de l'objet et procéder à sa spécification réelle, indépendamment de toute orientation hédonique ou classificatoire, n'est pas tâche aisée, et cela d'autant plus l'odorat et le goût ne sont pas les sens prédominants de notre culture occidentale. C'est ainsi que le vocabulaire de la dégustation œnologique s'est imposé comme une clef d'entrée capable de résoudre cette aporie : hormis les syntagmes relevant de la roue des arômes et qui se réfèrent aux porteurs-types des odeurs, il présente un vocabulaire beaucoup plus fin capable de rendre compte que la configuration des propriétés constitutives de la bouche. Ce lexique, qui permet de mettre en exergue les traits définitoires en vertu desquels le phénomène gustatif se configure en morphologie, nous le qualifierons de « structurel ». C'est sur ces descripteurs que nous porterons notre attention car il nous permettront de mettre au jour la configuration iconique du plan de l'expression gustatif.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la phénomène gustatif est séquencé selon trois phases : inchoative (*Attaque*), durative (*Évolution*) et terminative (*Finale*). Ce dernier moment procédant à un délitement de la forme constituée lors des deux précédentes phases, nous ne la retiendrons pas dans la suite de notre analyse.

⁷⁰ Peynaud et Blouin (2006, pp. 163-164).

3.1. L'attaque

Première impression gustative, l'attaque offre une esquisse très générale du goût. Ce dernier s'exprime d'abord sur le mode tactile, lequel atteste d'une résistance plus ou moins variable des composants sapides. Qu'elle soit « souple » ou « ronde », l'attaque amorce des relations volumiques et spatiales, organisées sous la forme d'un maillage tensif de molécules gustatives : lâche dans le premier cas, configurant ainsi une structure topologique relevant du diffus, et légèrement resserré dans le second, exerçant un mouvement de condensation. Cette particularité dispositionnelle de l'icône est déterminée par les tensions internes à la bouche qui en règle la fluidité : « coulante », l'attaque ne présente aucune tension interne et permet ainsi d'accroître l'étendue spatiale du goût, selon un mouvement de diffusion ; « granuleuse », elle présente une tension interne créant un relief (des aspérités) et une viscosité (autrement dit une consistance entendue comme un mode d'organisation de l'espace volumique) qui réduit l'étendue spatiale sur le mode de la constriction de son maillage interne.

Mais l'attaque présente aussi la particularité de se manifester à travers la force de diffusion de ses composants qui présentent des degrés d'intensité variables, sous-tendus par des modulations d'énergie, et en fonction desquels ils occupent le champ de présence ouvert par l'étendue spatiale.

'Franche' et 'nette', l'attaque est tonique et laisse apparaître des qualités gustatives intenses qui viennent moduler l'espace gustatif en lui imprimant un relief. En déterminant une présence plus ou moins prononcée, les modulations tensives de l'intensité sculptent des paysages gustatifs, créant des saillies et des creux sur sa dimension verticale, mais favorisant également sa diffusion ou, au contraire, sa concentration (dans son horizontalité). C'est ainsi que 'franche' s'oppose diamétralement à 'fuyante'. Dans le second cas, les qualités gustatives sont peu expressives et leur degré d'intensité si faible qu'il produit un aplanissement du relief en même temps qu'il dilate son horizon. L'atonie met en évidence un délitement rapide de l'espace gustatif, produisant une atténuation progressive de ses contours. Il semblerait en effet que dans le cas d'une attaque 'fuyante', les composants gustatifs manifestent une faible intensité qui, sitôt entrée dans le champ de présence, s'amenuise avec rapidité pour disparaître complètement. Telle n'est pas le cas d'une attaque 'franche' qui investit promptement le champ de présence, selon une intensité forte.

L'attaque se caractérise par la mise en place d'un espace indéterminé, animé par un flux énergétique non stabilisé, fortement lié à la catégorie de la matière à laquelle il lui confère une disposition, une longitude et un relief. Ce flux hylétique se manifeste dans le champ de présence sans s'y exprimer réellement. Ainsi que le note Jean-François Bordron (2002, p. 649) :

L'attaque, comme l'indice, relève du registre de l'hypothèse. Le vocabulaire de ce moment nous révèle le style d'une rencontre ou d'un indice [...] à partir duquel on peut faire des hypothèses mais qui ne détermine encore rien. En d'autres termes, l'attaque désigne le moment d'appréhension à partir duquel quelque chose s'annonce sans être encore véritablement constitué. Il est donc à prévoir que le moment suivant sera celui d'une constitution.

L'organisation de ce flux, à partir de laquelle se profilera une configuration d'ensemble de cet espace gustatif, trouvera une véritable détermination lors de l'évolution, processus de développement des qualités gustatives agencées dans une configuration d'ensemble plus ou moins complexe.

3.2. L'évolution

Fédérée par le principe régulateur de l'*équilibre*, l'évolution définit des types architecturaux du goût, fondés sur la combinatoire complexe de deux (ou trois axes) graduels selon le type de vin dégusté. Il s'agit de :

- L'acidité et l'alcool pour les vins blancs secs ;
- La sucrosité, l'acidité et l'alcool pour les vins blancs moelleux à liquoreux ;
- La sucrosité, l'acidité et l'amertume pour les vins rouges.

Le mot *équilibre* est pris ici dans le sens de « pondération de choses diverses ou opposées qui produit l'harmonie », ou encore mieux de « juste proportion de parties qui se font valoir mutuellement ». Pour que le vin soit réussi, il doit y avoir en effet entre les grands groupes sapides [...] un juste rapport, une combinaison favorable de constituants (Peynaud et Blouin, 2006, p. 132).

Selon cette définition, l'*équilibre* fonctionne comme le principe régulateur d'un espace tensif complexe au sein duquel s'opposent divers registres gustatifs, selon des degrés de présence variables. Cette régulation procède à une stabilisation de ces tensions, selon un double mouvement : 1) une *pondération* qui opère sur les grandeurs intensives selon une logique du [pas assez vs trop] et 2) une *compensation* qui, fondée sur un principe du [ni trop/ni trop peu], s'applique aux grandeurs quantitatives, afin de faire en sorte qu'aucun caractère ne puisse prendre le dessus sur les autres. Ces deux mouvements entrent en détermination réciproque et permettent ainsi de configurer une morphologie architecturale du goût, une structure-support, fondée sur des corrélations d'intensité/étendue des constituants sapides, sur laquelle pourra se fixer et s'organiser le second groupe de constituants du goût, les arômes.

Ces rapports tissés entre les saveurs font émerger une structure gustative de base grâce à laquelle les substances aromatiques pourront ensuite s'exprimer ; et c'est d'ailleurs sur l'*équilibre* de cette trame que repose celui de l'ensemble aromatique. L'espace se présente ainsi comme une double structure tridimensionnelle : la première étant l'espace-support (doté d'un relief, d'un horizon et d'un volume) qui détermine et conditionne un second espace, celui du complexe aromatique doté de ses structures topologiques dynamiques propres.

3.2.1. Organisation de la morphologie architecturale

Afin de mettre au jour cette architecture sapide, nous nous appuyerons sur les descripteurs de l'*équilibre* proposés par Peynaud et Blouin (2006). Pour ce faire, nous étudierons la spécificité intrinsèque à chacun des axes de l'acidité, sucrosité et amertume afin d'observer la manière dont chacun contribue à la configuration de cette structure gustative.

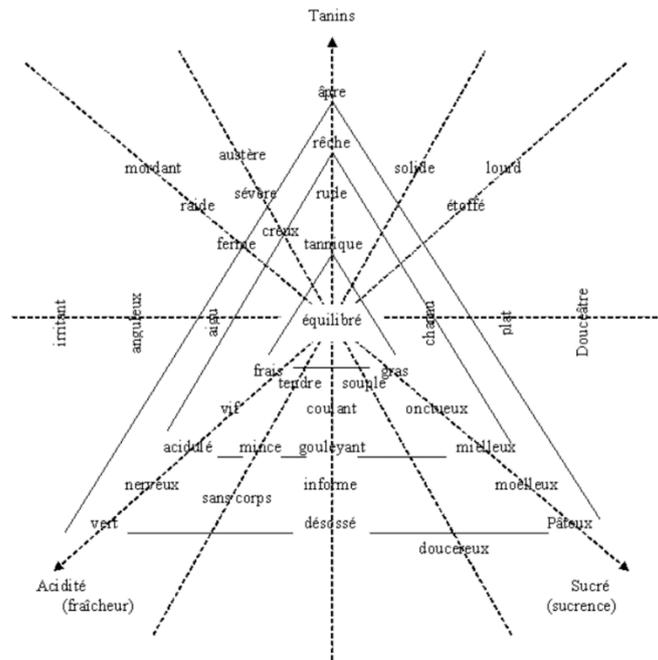


Figure 5 : Les descripteurs de l'équilibre (Peynaud et Blouin, 2006, p. 141)

Nous retiendrons donc que chacun de ces axes se traduit sémantiquement par des descripteurs spécifiques organisés en taxèmes⁷¹, lesquels constituent la seule entrée tangible à la détermination des structures topologiques du goût.

Taxème de l'acidité : 'frais', 'vif', 'acidulé', 'nerveux', 'vert'

Ce taxème présente une organisation scalaire qui qualifie le degré d'intensité (tonicité et tempo) d'une énergie en cours de déploiement. Ainsi permet-il de comprendre les principes fédérateurs de l'organisation du phénomène gustatif, et notamment sa dynamique interne, laquelle permet de le configurer en une structure topologique. Il existe en effet des régulations temporelles modulées par un flux énergétique qui dynamise l'espace gustatif en produisant des saillances et un relief.

La phase de l'évolution est donc marquée par une intensification de l'espace phorique de la bouche, en raison des principes de régulation qui se mettent alors en place. La dynamique interne se fonde sur l'interaction de deux mouvements orientés positivement : la *tonalisation*, mouvement d'amplification de la tonicité, et l'*accélération*, accroissement du tempo. Les corrélations opérées entre ces deux mouvements produisent des modulations de l'espace phorique en déterminant des structures topologiques spécifiques. On observe, à cet égard, que le tempo régule la tonicité : modéré dans un vin *frais*, il en amoindrit la tonicité ; prompt dans une bouche *vive*, il s'affirme avec violence et s'accompagne d'une tonicité qui se déploie avec vigueur. Dès lors, le *frais* procède à une sorte de nivelage spatial tandis que le *vif* l'affecte d'aspérités et construit un relief.

Toutefois, si nous observons l'organisation taxémique de l'acidité, nous constatons que les variations d'intensité sont irrégulières et présentent des intervalles qualitatifs inégaux. Si le passage du

71 Terminologie empruntée à François Rastier (1987). Le taxème est défini comme une classe de sémèmes, à l'intérieur de laquelle sont définis leurs sémantèmes, et leur sème microgénérique commun.

sémème 'frais' à 'vif' s'effectue par des mouvements d'*accélération* et de *tonalisation* brutaux et soudains, tel n'est pas le cas de l'articulation des sémèmes 'acidulé' et 'nerveux'. Le premier intervalle incarne un mouvement orienté vers un *accroissement* tandis que le second se présente comme un état qualitatif affecté par une modulation aspectuelle. Dès lors, il semblerait que les mouvements d'*accélération* et de *tonalisation* présentent des « contre-courants » de *décélération* et d'*atonisation*, stabilisant momentanément le flux en états ponctuels. En effet, entre une bouche *fraiche* (dotée d'un degré d'acidité modéré) et *vive* (à la tonicité forte) s'opère un mouvement de *redoublement*⁷², articulé par des mouvements de *précipitation* du tempo et de *déchaînement* de la tonicité. Ces micro-mouvements intensifient et renforcent le flux global. Entre une bouche *acidulée* (à la tonicité vive et tonique) et une bouche *nerveuse* (d'une intensité constante et durative) s'exerce en revanche un mouvement de *relèvement*, dont la faible croissance est liée à un contre-courant, celui de l'*atténuation*. Bien que le flux global continue de progresser, il voit la progression de son intensité ralentir sous l'effet d'un mouvement opposé.

On constate ainsi que l'organisation interne de l'espace gustatif est déterminée par une dynamique de flux complexe qui incarne des micro-courants, tantôt complémentaires (comme dans le premier intervalle), tantôt antagonistes (comme dans le second segment).

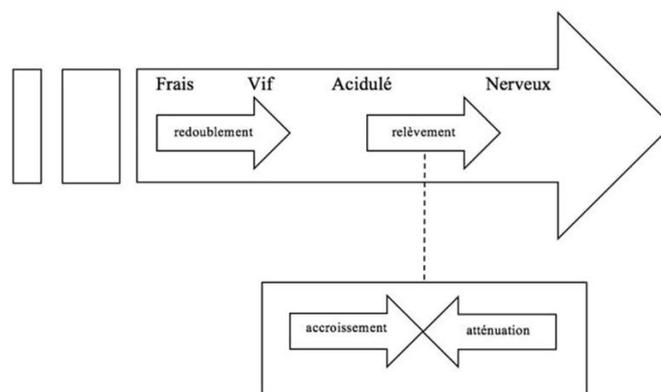


Figure 6 : Dynamique tensile incarnée par l'axe de l'acidité

Régi par un double mouvement croissant, lui-même soumis à des modulations internes antagonistes, l'axe de l'acidité présente une structure instable et fluctuante jalonnée d'intervalles irréguliers :

INTENSITE				
Sous-catégorie	Tempo		Tonicité	
Mouvement global	Accélération		Tonalisation	
Aspects locaux	Redoublement	Relèvement	Redoublement	Relèvement
Mouvements locaux	Précipitation	Accélération vs Ralentissement	Déchaînement	Tonalisation vs Atonisation

Figure 7 : Catégories et mouvements constitutifs de l'intensité de l'axe de l'acidité

⁷² Nous empruntons ici à la terminologie de Claude Zilberberg (2002).

Dès lors, cette régulation du flux global de l'acidité en bouche fonctionne selon un principe similaire à celui de la force interne à la matière terrestre : de même que l'énergie terrestre fait émerger des montagnes et des canyons en régulant la tectonique des plaques, la dynamique de flux de la bouche produit un relief phénoménologique spécifique (ou aspérités), où s'opposent des « pics » et des « creux ».

Taxème des saveurs sucrées : 'gras', 'onctueux', 'mielleux', 'moelleux', 'pâteux'

Ce taxème se caractérise par une négation de la *tonicité* et de l'*accélération* incarnées par le taxème de l'acidité. Les principes de régulation qui le caractérisent permettent de saisir une toute autre variété de structures topologiques en spécifiant la dimension matérielle de la bouche. En effet, certains sémèmes, notamment 'onctueux', 'mielleux' et 'moelleux' traduisent non seulement la dynamique interne et le rythme sous-jacent de cet axe sapide, mais également des effets de densité de matière, lesquels apparaissent sur le mode de la douceur. Afin d'explicitier ce point, accordons-nous un petit détour par la sémiotique de la douceur proposée par Claude Zilberberg (1999). Sans trop entrer dans les détails de cette analyse, rappelons les points-clés qui nous apporteront les éléments nécessaires à la mise en œuvre des configurations de la structure phénoménale du goût.

« Qualité d'un mouvement progressif et aisé, de ce qui fonctionne sans heurt ni bruit » (*Micro-Robert, s.v. douceur*), la douceur se caractérise par une inversion de la polarisation du flux propre à l'acidité. Sa progression s'exerce selon une certaine lenteur qui opère selon une gradualité que Claude Zilberberg nomme *passance* (*Ibid.*). Cette progressivité, qui passe en revue chaque degré, confère au flux de la douceur une régularité et une constance qui neutralisent la tension [accélération vs décélération]. Une nouvelle modulation du flux opère alors : contrairement à l'acidité où la régulation porte sur une tension interne au flux, ce sont deux mouvements antagonistes distincts que nous observons ici. Fonctionnant « sans heurt », la douceur procède à une atonisation extrême du flux. Elle se manifeste donc sous le mode d'une occupation graduelle du champ de présence, par l'actualisation progressive de ses infimes degrés.

Ces nouvelles corrélations entre tonicité (une « atonie » profonde) et tempo (la lenteur) préfigurent à leur tour des modulations spatiales spécifiques : les mouvements de ralentissement et d'atonisation procèdent en effet à une dilatation de l'étendue. La lenteur du flux permet d'en apprécier chaque degré tandis que l'atonisation procède à un redéploiement de l'intervalle : du fait de sa progressivité, la douceur en laisse apparaître les différents degrés et réduit de ce fait leurs écarts significatifs de telle sorte que le champ de présence ne s'articule plus sur des différences mais cultive des nuances. Cette dilatation, déterminée par l'atonie, la constance et l'homogénéité du flux, engendre ainsi les modulations spatiales suivantes : la tension canonique [permanence vs changement], corrélative du couple [atone vs tonique], configure une structure spatiale organisée selon le rapport figure/fond : en effet, la permanence de l'atonie constitue une trame uniforme sur laquelle émergent, avec une célérité variable, des éléments toniques relativement brefs. Il s'agit d'un point particulièrement déterminant dans la structure de la bouche et qui intervient tant dans la codétermination des saveurs que dans la disposition des arômes.

Taxème de l'amertume : 'tannique', 'rude', 'rêche', 'âpre'

Si le taxème de l'acidité nous permettait d'appréhender l'énergie cinétique sous-jacente aux configurations spatiales, lesquelles ont pu être appréhendées en termes d'étendue, de structure tectonique et de profondeur, le taxème de l'amertume nous permet d'en envisager à présent la dynamique, corrélative de la dynamique de flux de l'acidité ; et notamment le mode d'occupation de l'espace, autrement dit sa densité et son volume.

L'astringence qui caractérise l'amertume est une

[...] propriété qu'ont certains corps de resserrer les tissus vivants : c'est le cas du tanin, qui provoque la constriction des muqueuses buccales. Un vin *astringent* donne une sensation de rugosité et de dessèchement, comparable à celle qu'on a en mangeant de l'artichaut cru ou du kaki (Chatelain-Courtois, 1984, p. 37).

Produite sous l'action d'une force centripète, elle exerce une pression isotrope sur les tissus. Dès lors, si un vin astringent donne une sensation de rugosité et de dessèchement, il provoque également une constriction des muqueuses buccales. Il s'opère alors une réduction du volume de l'espace gustatif qui, corrélé à un accroissement de sa densité, produit une tension au sein de la structure gustative.

Amertume et sucré entretiennent ainsi une opposition fondamentale qui, en raison de leurs énergies cinétiques antagonistes, instaure un espace tensif, fédéré par un mouvement d'élasticité qui le polarise et l'affecte de multiples déformations : la force centripète de la première ferme l'espace tandis que la force centrifuge du second l'ouvre. La constriction provoquée par l'amertume accroît la densité spatiale. En effet, elle resserre le maillage interne de la trame sapide en la compactant, ce qui engendre des aspérités de surface. Tel est le cas du vin *rude* dont la granulation produit un effet de relief qui « accroche » le palais⁷³. Certains dégustateurs parlent alors de vin *anguleux*, vin dont la souplesse se trouve neutralisée par l'excès d'astringence. Vifs et soudains, les mouvements de constriction de la trame architecturale du goût s'expriment sur le régime du survenir et actualisent, de ce fait, une valeur paroxystique de la tonicité. L'intense énergie cinétique de la matière couplée à une tonicité extrême engendre une densification de l'espace gustatif et en module la surface selon des régimes dispositionnels variables (saillies, aspérités, etc.).

Corrélations entre axes sapides

Jusqu'à présent, nous avons considéré chaque axe sapide isolément dans le but de mettre au jour les principes fédérateurs de la dynamique spatiale du plan de l'expression gustatif. Tâchons de comprendre à présent comment ces axes peuvent interagir les uns avec les autres et combiner leurs grandeurs intensives et extensives dans la création des morphologies particulières.

Rappelons à cet égard que la pratique de la dégustation des vins valorise l'équilibre des saveurs, cette « juste proportion de parties qui se font valoir mutuellement » ou « juste rapport, [...] combinaison favorable de constituants » (Peynaud et Blouin, *Op. cit.*, p. 132). Ainsi, lorsque les médiations entre les

⁷³ Ces saillances de surface s'opposent en revanche à la texture homogène offerte par un vin gras, lequel produit un lissage du relief et un aplanissement des surfaces.

axes sapides sont parfaitement bien assurées, la bouche est dite « ronde », « charpentée » ou « fondue ». Revenons sur chacun de ces états d'équilibre afin d'identifier les différentes morphologies associées.

La bouche *ronde* est charnue et dotée d'un volume semblable à celui d'un vin *charpenté*. Dépourvue d'aspérité, elle « n'accroche pas »⁷⁴ et présente la consistance du sucré (mais pas l'atonie) qui lui garantit une certaine souplesse ainsi qu'une malléabilité, garante de sa finesse.

Un vin *charpenté* est quant à lui un « vin rouge équilibré très robuste, solide, possédant des constituants offrant l'image d'une charpente, consistante, ferme et substantielle »⁷⁵. Cette image de la charpente repose sur une parfaite corrélation des grandeurs intensives et extensives de chaque axe sapide, de telle sorte que l'ensemble manifeste une cohésion entre ses différents constituants. La bouche acquiert alors une certaine « robustesse » et une « fermeté » qui la différencient de l'indistinction du *fondue*. Si la bouche *charpentée* présente un volume semblable à celui d'un vin *rond*, elle s'en distingue néanmoins par la présence de quelques aspérités de surface.

Un vin *fondue* produit « un ensemble de sensations harmonieuses, aucune ne dominant les autres »⁷⁶. Il présente ainsi une véritable cohésion, tel un vin tannique mais il n'en manifeste pas les aspérités, aucun élément ne prenant le pas sur les autres mais « passant de l'un à l'autre avec homogénéité, sans rupture »⁷⁷. Un vin *fondue* manifeste ainsi une certaine continuité propre au vin *rond* tout en niant la vivacité.

Au terme de cette analyse, nous observons que chaque figure de l'équilibre met en évidence l'affirmation d'une qualité sapide corrélativement à la négation d'une autre. L'équilibre opère ainsi à une pondération de valeurs gustatives antagonistes dans le but d'assurer une continuité entre les trois axes sapides. Cette juste proportion entre grandeurs qualitatives et quantitatives permet de configurer des morphologies composées d'une ossature. Ce support de l'ensemble aromatique se caractérise par son volume, important dans un vin *rond* ou *charpenté*, et sa densité (*rond*, *fondue*), variable selon les tensions suscitées par l'énergie de la matière. La dynamique tensive de la structure d'ensemble configure des « types architecturaux » différents, allant de la méréologie complexe qui relie des éléments hétéroclites ou de tonicité variable (notamment les aspérités d'un vin *charpenté*), jusqu'à leur fusion totale dans un ensemble continu et homogène (le *fondue*). La configuration spatiale ainsi offerte par l'équilibre des saveurs intègre également celle du complexe aromatique, autre « versant » des qualités gustatives, et grâce auxquelles sont gérés les rapports tensifs entre les différents composés aromatiques. Dès lors, la morphologie gustative se présente non plus comme une structure topologique tridimensionnelle simple, c'est-à-dire liée à un ordre sensoriel unique, mais comme une double configuration tridimensionnelle fondée sur des corrélations entre deux structures phénoménales relevant chacune d'un ordre sensoriel distinct. Ce qui en complexifie davantage sa reconstruction.

4. La « chair » aromatique

Nous achèverons donc notre réflexion par une ébauche de conceptualisation des configurations aromatiques offertes par le vin. Pour ce faire, tournons-nous vers les dénominations des qualités

74 Meunier et Rosier (1998, p. 127).

75 Glossaire de l'ouvrage *Le goût et les mots du vin*.

76 Chatelain-Courtois (1984, p. 157).

77 Saint-Roche (1995, glossaire).

aromatiques employées dans les commentaires de dégustation. On observe en effet que l'organisation des arômes selon un rapport figure/fond est décrite par les sémèmes récurrents 'note', 'touche', 'nuance', 'pointe', 'accent', 'dominante' qui incarnent une dynamique tensile cartographiée dans le schéma suivant :

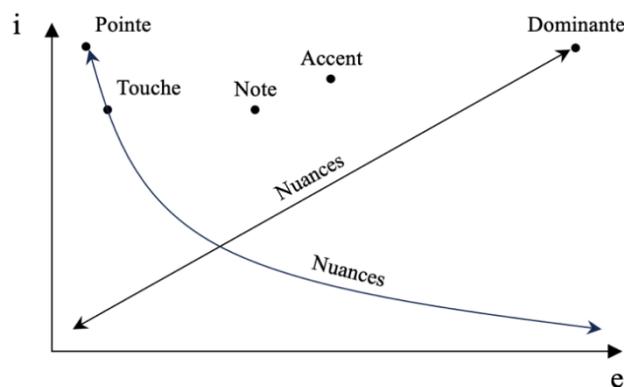


Figure 8 : Cartographie de la structure tensile des arômes

Le complexe aromatique de la bouche se présente comme une configuration dynamique au sein de laquelle se jouent des relations tensives variables entre les arômes. Cette méréologie est structurée selon un ordre hiérarchique : la dominante opère comme une figure, qui fait saillance en raison de sa forte intensité durative qui dépasse celle des autres arômes. Elle se détache d'un fond qui peut se structurer en nuances, arômes dont l'intensité modérée varie subtilement, et en notes, dont la forte intensité s'exprime selon une étendue temporelle moyenne. Si les arômes de tête s'incarnent dans la dominante, les touches et pointes (dotées d'une forte intensité sur une très faible étendue temporelle), ainsi que les accents (forte intensité sur une étendue temporelle modérée) créent des modulations qui placent les arômes en concurrence et les organisent en plans.

Sans davantage entrer dans les détails, notons que ces premiers éléments terminologiques nous permettent d'esquisser les types de configuration que peut présenter l'ensemble aromatique de la bouche. Une analyse plus approfondie de ces configurations mérite d'être menée à partir de commentaires de dégustation spécifiques. De même, une mise au jour des mouvements tensifs qui dynamisent les rapports entre les arômes permettrait d'enrichir notre analyse du fonctionnement de ce plan de l'expression gustatif et d'observer comment ce complexe aromatique « habille » la spatialité sapide tel un « paysage ».

Conclusion

Dans cette étude, nous avons donc tâché de montrer comment opère la dynamique constitutive du plan de l'expression gustatif lors de la dégustation des vins. Nous avons vu que ce plan de l'expression se présente sous la forme d'une structure topologique qui se configure selon une aspectualité articulée en trois phases (attaque, évolution, finale). Ainsi avons-nous relevé le caractère mouvant et instable des configurations iconiques alors créées et observé la manière dont le phénomène de la bouche du vin se structure en champ de présence, où se jouent des relations conflictuelles entre les catégories ainsi

investies. Ces tensions méréologiques engendrent des écarts différentiels de force modale au sein de la structure et modalisent les actes perceptifs du sujet.

C'est donc en ce sens que l'on peut dire que le plan de l'expression de la sémiologie perceptive exprime sa perceptibilité et conditionne la visée perceptive du sujet. Un pas mériterait alors d'être franchi ici avec l'étude de cette programmation des actes perceptifs par la dynamique méréologique. Mais il s'agit là d'une nouvelle porte qui déplace le centre de notre attention du plan de l'expression vers le nœud de la sémiologie, là où il s'articule avec le plan du contenu...

Bibliographie

BORDRON, Jean-François

2002 « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin », in A. Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 639-665.

BORDRON, Jean-François

2004 « L'iconicité », in A. Hénault et A. Beyaert-Geslin (dirs.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 121-154.

BORDRON, Jean-François

2007 « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Actes Sémiotiques*, n° 110, Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.1572>. Consulté le 17/07/23.

BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme

1982 *Physiologie du goût ou Méditations de gastronomie transcendante*, Paris, Flammarion, « Champs », n° 109.

CHATELAIN-COURTOIS, Martine

1984 *Les Mots du vin et de l'ivresse*, Paris, Belin.

MEUNIER, Yves et ROSIER, Alain

1998 *La Dégustation des vins*, Paris, Nathan.

PEYNAUD, Émile et BLOUIN, Jacques

2006 *Le Goût du vin. Le grand livre de la dégustation*, Paris, Dunod.

RASTIER, François

1987 *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.

SAINT-ROCHE, Christian R.

1995 *Le goût et les mots du vin*, Paris, Jean-Pierre Taillandier.

ZILBERBERG, Claude

1999 « Sémantique de la douceur », *Tópicos del Seminario*, n° 2, pp. 31-64.

ZILBERBERG, Claude

2002 « Précis de grammaire tensive », in J-F. Chassay (Dir.), *Tangence*, n° 70, pp. 111-143.

Pour citer cet article : Audrey Moutat. « La structure dynamique du plan de l'expression gustatif », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8162>>
Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Résumé : Dans l'Histoire de la Modernité architecturale, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier (1954) représente une date exceptionnelle, un moment clivant entre ses adeptes, les uns refusant ce qui était une remise en question de ses principes « novateurs » (épuration des volumes, rigueur architectonique, rationalité constructive), les autres acceptant cette « ouverture » vers une autre architecture moins dogmatique, retrouvant une tradition en tant qu'expressions vernaculaires associées à des sites différenciés. L'expression architecturale, même hors de toute ornementation, fut certainement l'un de ces enjeux : faire réapparaître la nature des matériaux sous des formes non-convenues. En ce sens, Ronchamp exprime une composition des surfaces tout à fait inédite entre la rudesse certaines formes et l'aplat d'autres à titre de paroi lisse.

Mots clés : architecture mégalithique, béton projeté, dièdre d'intersection, Modernité, Esprit Moderne, templum

Abstract: In the history of Modern architecture, Le Corbusier's Ronchamp chapel (1954) represents an exceptional date, a moment of division between his followers, some of whom rejected what was a challenge to his "innovative" principles (purification of volumes, architectural rigor, constructive rationality), others who accepted this "opening" towards another, less dogmatic, architecture, rediscovering a tradition as vernacular expressions associated with differentiated sites. Architectural expression, even without ornamentation, was certainly one of these challenges: to make the nature of materials reappear in unconventional forms. In this sense, Ronchamp expresses a completely new composition of surfaces, between the roughness of certain forms and the flatness of others as smooth walls.

Keywords: megalithic architecture, sprayed concrete, intersection dihedron, Modernity, Modern Spirit, templum

Le problème de l'expression. C'est ce sujet que nous devons interroger, notamment en nous servant d'un exemple en tant que forme esthétique d'un nouveau architectural : la Chapelle de Ronchamp créée par Le Corbusier dans les années cinquante et dont nous allons suivre l'élaboration⁷⁸.

Le « plan d'expression » est une dénomination d'ensemble relevant de la théorie hjelmslevienne, laquelle se caractérise par la conjugaison d'un plan d'expression et d'un plan du contenu. C'est à travers cette mise en correspondance (asymétrique) bi-plane, manifestation et compréhension, que le sens apparaît en tant que processus de sémiologie. Ce plan d'expression suppose globalement une unicité faite

⁷⁸ La création de cette chapelle (1955) est une véritable *date* historique dans l'histoire de la Modernité architecturale. Pour la communauté des architectes, ce fut un choc. Pensons par exemple à la polémique entre Giulio Carlo Argan (*Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, Les Éditions de la Passion, 1983, p. 183-188) et Ernesto Nathan Rogers (« Il metodo di Le Corbusier et la forme della "Chapelle de Ronchamp" », in *Casabella* n° 207, sept.-oct. 1955, p. 2-6) portant sur la finalité esthétique de la chapelle, le premier dénonçant une rupture paradigmatique du Mouvement Moderne dans ses fondements théoriques (la rationalité, le machinisme), et le second considérant qu'elle inaugurerait une nouvelle ère pour l'architecture.

d'une multiplicité de traits de déclinaison que l'analyse devra recenser et organiser. Mais cette désignation unitaire a-t-elle un sens ? N'est-elle pas plutôt une « épaisseur » en tant que stratification de couches (sédiments historiques), comme l'entendait Husserl dans sa notion de « sol » (*Boden*), à partir de laquelle se constitue une architectonique de relations sémiotiques entrelacées ? Cette problématique a été clairement définie par Ch. S. Peirce lorsqu'il précise que sa première trichotomie des signes peut être appréhendée selon des rapports associant une priméité (perception), une secondéité (action) et une tiercéité (symbolisation en tant que loi).

Dans son ouvrage *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Jean-François Bordron envisage cette problématique dans les termes suivants :

Rappelons que le plan d'expression d'une image comporte trois principes de structuration qu'il est commode de dénommer selon la première trichotomie des signes théorisée par Peirce. Nous distinguons ainsi les niveaux indiciel, iconique et symbolique.

Le propre du niveau indiciel est de manifester un élément d'existence qui fait question. Il s'agit donc dans l'image, et plus généralement dans la perception, de ce qui attire l'attention, de ce qui se manifeste. De l'indice dépend ce que l'on peut appeler la structure de l'appréhension.

Le niveau iconique pour sa part concerne la constitution de formes sans que cela implique nécessairement une intention mimétique. L'iconicité est essentiellement affaire de stabilisation du champ perceptif.

Le niveau symbolique pour sa part concerne l'identification et donc l'identité. Il s'agit de reconnaître un élément de l'image, que celui-ci soit iconique ou non.

Ces trois niveaux sont, comme toujours, entrelacés mais forment cependant des paliers phénoménologiquement bien distincts. Ce bref rappel n'est là que pour nous permettre de situer ce que nous appellerons le niveau *sémiologique*.⁷⁹

À ces premières considérations empruntées à Jean-François Bordron nous associerons celles que nous avons développées dans notre contribution au Congrès *Greimas aujourd'hui : l'avenir de la structure*⁸⁰, portant justement sur ce niveau sémiologique qui est une reprise, en partie, de la trichotomie peircienne : partant du rapport entre les notions de *symbole*, *acte* (au sens d'un geste de monstration indexical qui est autant un geste de nomination que de métanomination⁸¹) et d'*iconicité* (au sens des « esquisses » husserliennes, lesquelles peuvent être visuelles, sonores, olfactives), nous avons développé un dispositif de catégorisation⁸², nommé *templum*, qui met en relation ces trois niveaux

79 Jean-François Bordron, *Image et vérité. Essai sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Presses Universitaires de Liège, « Sigilla », Liège, 2013, p. 135-136.

80 Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique, centenaire de la naissance d'Algirdas Julien Greimas (1917-1992), Unesco, Paris, 30 mai-2 juin 2017. Notre contribution : « Réévaluation de la notion de "signe" dans la théorie sémiotique post-greimassienne », p. 55-73.

81 Dans son ouvrage (*op. cit.*, p. 132-134), Jean-François Bordron mentionne les deux expressions prédicatives : « montrer que l'on montre » et « montrer comment l'on montre », la première, métanominative et la seconde comme commentaire épilinguistique (en tant que justification).

82 Pierre Boudon, « Réévaluation de la notion de "signe" dans la théorie sémiotique post-greimassienne », *op. cit.*, p. 62.

d'instanciation distincts, associés continûment, dans un même schéma d'inscription. C'est *entre* ces niveaux d'instanciation, à la fois contraires et liés, que nous pouvons situer des termes mixtes qui les relie *médiativement* : la notion d'*indices* relevant d'une structure d'aperception située entre geste de monstration et symbole (identification au sens frégeen), la notion d'*expressions symptômales* (associée à une corporéité et située entre ce même geste et l'iconicité), et la notion de *diagramme* (au sens de Peirce) en tant qu'inscription schématisante située entre iconicité et symbole (partage entre référence et fiction).

C'est l'intégration dans une totalisation diagrammatique qui permet de parler d'organisation transmodale entre ces trois instances, intégration exprimant une économie entre ces trois niveaux différenciés.

Pour fixer les idées, dans l'exemple que nous allons analyser longuement⁸³, nous aurons au niveau des indices le traitement des textures de la paroi (tant interne qu'externe) et de la voûte (béton projeté dans le premier cas et béton brut de décoffrage dans le second) ; au niveau de l'iconicité, le renvoi aux différentes figures morphologiques de l'habiter exposées dans le schéma d'ensemble (A, *cf. infra*) formant ainsi les prémisses de l'édification en tant que structures d'enveloppement ; enfin, au niveau symbolique du lieu, et du point de vue de la tradition (que Le Corbusier a transgressée), la typologie des plans d'église partagée au cours de l'histoire chrétienne entre « plan basilical » (cathédrales gothiques, par exemple) et « plan rotondinal » (le *tempieto* de Bramante à la Renaissance ou, plus près de nous, la cathédrale de la Résurrection à Evry de Botta).

La démarche que nous allons suivre n'est pas taxinomique (procédant par traits distinctifs) mais générative, sur la base d'un ensemble de dispositifs répartis selon un principe d'affinités des propriétés.

1. Le site géographico-historique de la chapelle

Nous laissons pour ce paragraphe la parole à Danièle Poly :

La colline de Bourlémont, qui est bordée à l'ouest par le plateau de Langres, s'adosse, au nord, aux derniers contreforts des Vosges, étagés en mamelons boisés. A l'est, s'étend la Trouée de Belfort, au sud et au sud-ouest, les premiers plateaux du Jura, peu élevés, et la plaine de la Saône. La colline domine de vastes paysages aux lignes peu accentuées et aux formes douces. S'élevant à une altitude de 497 m, elle présente des flancs assez escarpés, recouverts de broussailles, et s'arrondit au sommet en un plateau dénudé. Deux chemins y conduisent, comme *taillés* dans la roche gréseuse. Ce mont surplombe l'extrémité de la Trouée de Belfort par où passait la voie romaine reliant la ville de Langres au Rhin.

Ses parois abruptes font de la colline une sorte de forteresse naturelle et, dès le début de son histoire, elle apparaît à la fois comme un endroit stratégique et un lieu protégé⁸⁴.

Les caractéristiques géographiques du site semblent accréditer la thèse selon laquelle les Romains, lors de la conquête en Gaule, y auraient installé une de leurs positions. Les données archéologiques tendent à confirmer ce fait : en effet, près d'un hameau tout proche, au nord-ouest du site étudié, les vestiges d'un camp romain ont été retrouvés, et selon certaines sources,

83 Nous emprunterons de larges extraits à l'ouvrage de référence de Danièle Pauly, *ronchamp lecture d'une architecture*, Editions Ophrys, Paris, 1980.

84 A la manière d'une Acropole antique.

l'étymologie la plus vraisemblable de Ronchamp serait latine, à savoir *Romanorum campus*, *camp ou champ des Romains*.

La tradition veut qu'un temple se soit élevé dès cette époque, sur la colline de Bourlémont. Et, au IV^e siècle, sur l'emplacement de l'édifice païen, un sanctuaire aurait été érigé en hommage à la Vierge. Ainsi, ce lieu fortifié devient-il l'abri d'un culte et à la protection naturelle s'ajoute en quelque sorte une protection surnaturelle.

L'existence d'une chapelle sur la colline de Bourlémont est mentionnée très précisément pour la première fois, dès le XIII^e siècle, dans une lettre datée de 1269 que Thomas, seigneur de Ronchamp, adresse à l'archevêque de Besançon, Eudes de Rougemont. D'autre part, *une charte datée du vendredi après la Nativité de septembre de l'an 1271*, apporterait la preuve, si l'on en croit le Chanoine Belot, de l'ancienneté du site en tant que lieu de pèlerinage. Cette tradition de pèlerinage s'affirme à travers les siècles. La réputation du site se trouve renforcée par les légendes de miracles qui s'y rattachent [...].

[...]

« Près d'un demi-siècle auparavant, la chapelle avait perdu sa fonction d'église paroissiale pour devenir exclusivement un lieu de pèlerinage ; en effet, *attendu l'état ruineux de l'ancienne église qui ne peut être réparée utilement et sa situation sur une montagne incommode*, on avait décidé en 1737, de construire une autre église dans la vallée du Rhin, à l'emplacement de l'actuelle commune de Ronchamp. Pour distinguer la chapelle de cette nouvelle église, également dédiée à la *Nativité du huit septembre* ou *Nativité de la Vierge-Marie*, on lui attribue le nom de *Notre-Dame-du-Haut*. Cette dénomination confère à l'édifice un pouvoir évocateur certain : on y trouve l'idée d'une élévation illustrant peut-être la longue ascension du pèlerin vers le lieu de culte. Ce nom n'est pas sans suggérer aussi que la chapelle est visible de loin et qu'elle peut faire figure de but à atteindre.

[...]

Le site de Ronchamp est donc empreint d'une longue histoire et la tradition de ce pèlerinage est profondément inscrite dans la culture locale : cela explique le pouvoir émotionnel du lieu et sa dimension symbolique.

Ce site, de par son emplacement privilégié, de par son passé, symboliserait en quelque sorte pour l'homme, dès les temps les plus reculés, une forme de protection et plus encore, une protection surnaturelle. C'est là qu'il choisit de placer la pierre, pierre de sacrifice, temple ou sanctuaire qui est le signe de sa *rencontre avec la divinité*. Cette marque d'une rencontre entre l'homme et le sacré est donc inscrite dans l'architecture, peut-être même est-elle à l'origine de l'architecture.

[...]

En analysant le projet de Le Corbusier, nous verrons comment, loin de les renier, l'architecte a au contraire tenu compte de ces valeurs mythiques et mystiques dans la conception de l'édifice. Il est révélateur que nous ayons retrouvé, dans la bibliothèque personnelle de Le Corbusier, une monographie de la chapelle de Notre-Dame-du-Haut lue et annotée avec soin.

Ainsi, en même temps qu'il prenait contact *géographiquement* avec la colline de Bourlémont et

s'imprégnait *des quatre horizons*⁸⁵, l'architecte s'attachait à prendre connaissance du contenu historique et symbolique du site où allait s'ériger *son ouvrage*.⁸⁶

2. Le travail d'élaboration de Le Corbusier

Cette problématique de la *chapelle de pèlerinage* n'est pas inédite pour Le Corbusier puisqu'il l'a rencontrée peu de temps auparavant (1948) dans le cas du projet de la Sainte-Baume voulu par Edouard Trouin et finalement refusé par l'institution religieuse⁸⁷. La même situation se présente donc dans le cas de Ronchamp, où le rôle initiateur de Trouin est remplacé par celui du Père M. A. Couturier, rédacteur de la revue *l'Art sacré* (1936-1954), lequel propose à Le Corbusier un tel projet de reconstruction du sanctuaire ruiné par la guerre. Au départ, l'architecte est réticent après l'expérience malheureuse de la Sainte-Baume et le refus manifesté par les autorités religieuses hostiles à toute forme de Modernité ; il finit cependant par céder à cette sollicitation en sachant qu'il aura les mains libres pour réaliser son idée. C'est peut-être donc le site et son cadre exceptionnel qui en ont décidé ainsi⁸⁸.

L'organisation du site : nous avons auparavant décrit sa géographie ; nous chercherons maintenant à caractériser sa forme sémiotique en tant que *mythogramme*, expression que nous avons utilisée dans le cadre d'une réflexion sur l'avènement de la Rome antique⁸⁹.

Pour cela, reportons-nous à notre analyse théorique sur les lieux en général, et plus particulièrement sur la schématisation d'une organisation territoriale complexe⁹⁰. Dans la troisième partie de cet ouvrage, il s'agit de « L'expansion territoriale »⁹¹, soit du diagramme⁹² qui caractérise les rapports globaux entre les expressions catégorielles : « monocentration » (par exemple, une *capitale* par rapport à son territoire), « polycentration » (par exemple, des centres secondaires associés) et une « traversée » du territoire (une route, un cours d'eau), en tant que termes de base d'un mythogramme dont les métatermes supérieur (MT+) et inférieur (MT-) constituent les notions territoriales de « concentricité » d'ensemble, pour le premier, et d'« exocentration » (*altérité* hors de cet ensemble, *ailleurs* en tant qu'au-delà de limites établies), et d'*homo sacer*⁹³, pour le second. Tous ces termes

85 Expression récurrente chez Le Corbusier.

86 Danièle Pauly, *op. cit.*, p. 21-23.

87 Cf. Danièle Pauly, *ibid.* p. 27 : « Le Père Couturier, évoquant devant le Chanoine Ledeur *l'aventure* de la Sainte-Baume, durant laquelle Le Corbusier s'était heurté aux oppositions des milieux ecclésiastiques, rapporte ces mots de l'architecte : *Mais que l'on me donne une grange et je vous ferai une église !* ; paroles qui manifestaient bien, outre pour la *prouesse* à accomplir, son impatience et son désir de construire, et qui donnaient à espérer qu'un projet comme Ronchamp pût le tenter. »

88 Cf. Danièle Pauly, *op. cit.* p. 30 : « En fait, il est permis de penser que la cause implicite qui emporte de manière définitive l'accord de Le Corbusier est son face-à-face avec les vastes espaces environnant le site de la colline de Bourlémont ; c'est alors seulement qu'il décide de construire ce qui sera *une réponse aux horizons*. »

89 Cf. Pierre Boudon, « Tracés de fondation à Rome » dans Denis Bertrand et d'Ivan Darrault-Harris (éds.), *À même le sens, Hommage à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021, p. 579-590.

90 *L'architecture des lieux. Sémantique de l'édification et du territoire*, Infolio collection Projet & Théorie, Gollion, 2013. Cette schématisation mythogrammme relève de la notion de diagramme au sens de Peirce.

91 *Ibid.*, p. 141.

92 *Ibid.*, diag. 3.5, p. 159.

93 Nous adjoignons maintenant cette notion d'*homo sacer*, empruntée à Giorgio Agamben, en tant qu'instance hors d'un état normal des rôles actantiels, tiers terme en tant qu'*altérité radicale* opposée à une « séparation » et à une « incorporation » liées aux rites de passage traditionnels (Cf. « Tracés de fondation à Rome », 2021, « Le paradigme de l'altérité », p. 586). Cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer*, L'intégrale 1997-2015, Paris, Seuil, p. 69 sq.

répondent à la configuration mythogrammique⁹⁴, de notre ouvrage de référence. Dans cette cartographie d'ensemble, la notion d'« horizon » en tant que *bord* extrémal « boucle » le territoire pour en faire une certaine unité générale réverbérant cette diversité d'ensemble.

En appliquant cette schématisation mythogrammique à notre cas particulier de Ronchamp, nous dirons que la chapelle de pèlerinage occupe une situation d'*exocentration* (MT-), au bout du chemin montant, qui représente la *traversée* du territoire en tant que lieu de pèlerinage. La chapelle, sur sa colline, est ainsi « à l'écart » du monde ordinaire représenté par le village, les champs cultivés, la route nationale, etc. L'*horizon* en tant que « les quatre horizons » symboliques de Le Corbusier en constitue le lieu virtuel d'unification.

Nous n'avons pas encore parlé de l'édification de la chapelle en tant que *volumie* architecturale ; tout au plus de son « site » en tant qu'implantation. Ce qui caractérise en premier lieu cette *volumie* non-standard, c'est la pluralité d'*orientations*, notamment ses deux dimensions orientatives, définies par ses deux façades principales : la première, au Sud, marquée par l'inclinaison en biais du mur lui « faisant face » est la dimension cosmique répondant à la voûte étoilée, le ciel dans son immensité. On dira ainsi de ce mur Sud qu'il est « criblé » de trous évoquant cette voûte étoilée, « filtrant » la lumière par ces ouvertures multiples comme autant de meurtrières protégeant l'« intériorité » de l'édification⁹⁵.

La seconde façade, à l'Est, s'ouvre sur le paysage terrestre comme « deux bras écartés » (mais c'est aussi la dimension originaire du sanctuaire, celle de son mythe d'origine), laquelle recevra l'assemblée des pèlerins les jours d'anniversaire.

On dira donc de cette édification qu'elle se « situe » au creux du dièdre formé par ces deux orientations qui se joignent au sommet de la colline, l'une cosmique et éternelle, l'autre terrestre et historique. Le sanctuaire n'est pas défini par une seule « nef » (intérieure) mais par deux : une « nef intérieure » (la chapelle proprement dite) et une « nef extérieure » en tant que réceptacle de cette assemblée des pèlerins, réunis les jours d'anniversaire. Nous avons affaire à une nef bifide, à la manière du dieu Janus, partagée entre un intérieur et un extérieur (et il y a deux *autels* de part et d'autre du mur Est, l'un pour les « services » quotidiens à l'intérieur du sanctuaire, l'autre, exceptionnel, pour les « services » à l'extérieur lors des jours de pèlerinage).

3. Premier dispositif : les figures morphologiques de l'habiter

Cette notion de nef (de la chapelle) nous amène à la considération de ce que nous appellerons des « figures morphologiques de l'habiter », associées à l'iconicité du plan d'expression, dont nous établirons les distinctions au moyen de ce que nous appelons un *templum* de leur différenciation, soit une déclinaison paradigmatique de leurs différences par oppositions de contrariété et de contradiction entre des termes de base et des termes mixtes (qui les relient).

Cette notion de nef est d'ailleurs ambivalente : d'un côté, cela peut être la coque du bateau (associée à l'eau), et de l'autre, cela peut être la voûte (du sanctuaire, par exemple) permettant de recouvrir une certaine surface. D'ailleurs, certaines charpentes d'église évoquent cette forme nautique

94 Diag. 3.2, p. 146.

95 Dans la répartition des *oculi* de lumière, celle-ci est un rappel du *design* de l'Ecole De Stijl.

de la voûte. Dans ce cas, on pourrait parler de l'*arche* (du bateau, du sanctuaire) comme dans l'*Arche de Noé* biblique (« imaginaire » symbolique).

De son côté, la notion tectonique de voûte peut renvoyer à deux principes opposés : un « voûtement incurvé » (comme dans le cas des coupoles, des dômes, classiques) et ce fut l'exemple traditionnel d'un mode de couverture du sanctuaire depuis le *Panthéon* de Rome, et plus récemment, un « voûtement excurvé » permis par la technique du béton armé, soit possédant une armature interne en fer qui la « rigidifie »⁹⁶.

À propos de cette voûte excurvée – motif prédominant de la « selle de cheval » dans l'édification de ce sanctuaire –, on rappellera l'*exemplum* mémorable de Le Corbusier de cette « coque de crabe qu'il ramassa un jour sur une plage de Long Island » et qu'il nommait à l'époque des « objets à réaction poétique ».

À cette caractérisation d'une *volumie* en creux (la nef), soit comme coque, soit comme charpente, nous pouvons opposer comme pôle complémentaire celle d'une *volumie* « pleine » comme entassement fait de blocs selon une certaine disposition géométrique (par exemple, la pyramide) que l'on rencontre dans les lieux de sépulture. Comme nous le rappelle Loos, « si nous rencontrons dans une forêt un tertre de six pieds de long, trois pieds de large, tassé avec la pelle en forme de pyramide, nous nous arrêtons et une voix grave nous dit : quelqu'un est enterré là. Voilà ce qu'est l'architecture. »⁹⁷. Cette figure commémorative de l'habiter, on peut l'appeler un *tumulus* en tant que figure compacte. À propos de Ronchamp, il faut évoquer ainsi la forme mégalithique, ou proto-historique, des différentes *volumies* qui composent cette architecture (mur d'enceinte, chapelles dédoublées de part et d'autre de l'entrée secondaire, façades exposées), lesquelles s'opposent à la voûte excurvée du toit en tant qu'expression technique de la Modernité⁹⁸. Mais, par ailleurs, cette voûte excurvée n'est pas sans faire penser à la dalle qui recouvrait les menhirs dans différents sites archéologiques bretons. Bref, le rappel « archaïque » de cette chapelle est constant.

Passons maintenant au troisième terme de base de ce dispositif du *templum* en tant que terme neutre (*ni* nef enveloppante, *ni* tumulus compact) : la notion générique d'abri comme dans l'illustration de Ledoux, « l'abri du pauvre/ville de Chaux »⁹⁹. C'est, par exemple, le cas des *auvents*, abris sous roche préhistoriques ou abris d'entrée pour se protéger des intempéries (comme dans le cas de l'entrée du *Pavillon des Temps nouveaux* de Le Corbusier ou celle d'Aalto à la *Villa Mairea*). Ce troisième terme

96 Ce second principe peut être rapproché de celui des couvertures suspendues par câbles (comme dans le cas des *chapiteaux*, des *tentes*), à la manière d'un *dais* dont les principes de fixation au moyen de mâts sont périphériques à la surface de recouvrement, comme dans le cas des *velums* romains dans les cirques). Dans l'oeuvre de Le Corbusier, l'exemple typique d'un tel principe de suspension par câbles est le *Pavillon des Temps Nouveaux* pour l'Exposition Internationale de 1937 et qui fût selon Kenneth Frampton un modèle pour de nombreuses oeuvres ultérieures. Cf. Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, Paris, Hazan, 1997, p. 105-106.

97 Adolf Loos, *Paroles dans le vide. Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898). Autres chroniques des années 1897-1900. Malgré tout (1900-1930)*, Paris, Champ libre, 1979, p. 227.

98 Voir la planche 43 de l'ouvrage de Daniele Pauly (*op. cit.*) avec son rappel des sites funéraires méditerranéens.

99 Cf. Claude Nicolas Ledoux : « On verra qu'ici le pauvre a ses besoins satisfaits comme le riche ; on verra qu'il n'est pauvre que du superflu, que l'homme, tel qu'il soit, n'occupe qu'un petit espace ; il a beau être grand, il ne remplit pas à la fois le vide immense de l'univers. Dans quelque situation qu'il soit, ce n'est à lui de rivaliser la nature ; c'est à l'art de soumettre ses besoins à ses possibilités ; c'est à l'art de les soumettre à la proportion ; c'est un bienfait qu'il rend commun à tous. » *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris, H. L. Perroneau, 1804.

neutre exprime une forme d'accroche afin de pouvoir développer les termes mixtes situés entre les termes de base.

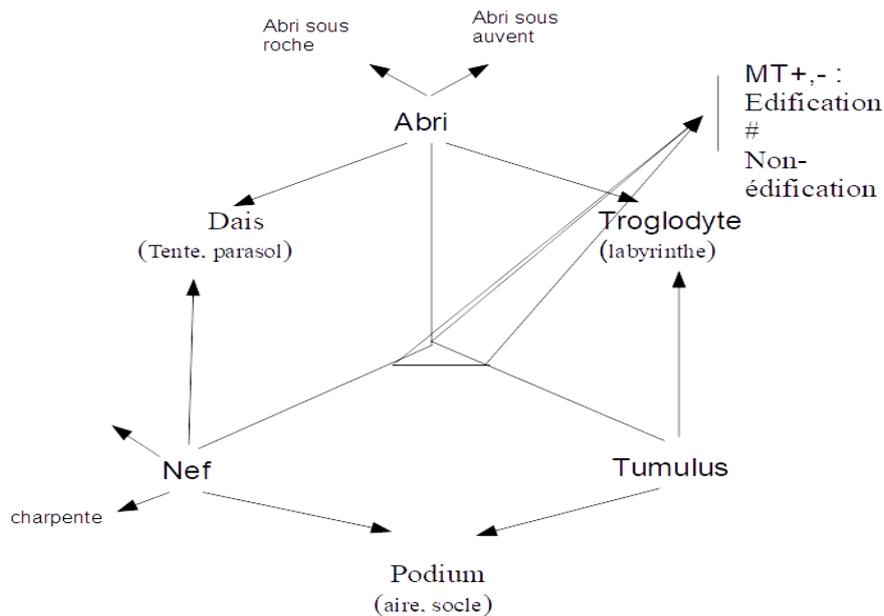
Ainsi, entre la notion duale de nef (vaisseau ou voûte) et celle d'abri, nous pouvons insérer la notion mixte de *dais* dont la variation de taille peut être très grande : du *parasol* individuel au *chapiteau* pour de grandes manifestations collectives, soit de toile tendue au moyen de câbles ou de baleines (*parapluie*) que l'on retrouve également dans la notion de *voiles* du bateau. On a donc affaire à une expression intermédiaire polymorphe puisqu'elle peut remplir différentes fonctions de protection ou de capacité à mouvoir des mobiles.

Collatéralement, par rapport à cette notion de l'abri, nous avons du côté des rapports entre celle-ci et la notion de tumulus, celle de *troglydite* en tant que cavité souterraine dans un relief permettant des lieux de refuge et d'habitation (c'est le cas du projet de la Sainte-Baume de Le Corbusier, précédant Ronchamp, qui exploitait des grottes pour former un sanctuaire souterrain). Bien des architectures ou projets d'architecture contemporains sont de ce type (Norman Foster dans les Cornouailles, Giancarlo de Carlo en Autriche, Carlo Scarpa sur les bords du Lac de Garde). Pré-historiquement, c'est le thème de la grotte comme sanctuaire ou du labyrinthe comme en Crète à l'origine. Le lien au tumulus en tant que *volumie* compacte peut être établi à travers la notion de *dolmens* antiques qui représentaient des formes habitées (présence de « chambres » au sein de cette volumie creuse) ; on retrouve la même configuration dans les *bories* du sud de la France ou les *trulli* dans les Pouilles italiennes.

Enfin, entre la notion de nef et celle de tumulus, nous situerons la notion intermédiaire de *podium*, au sens semperien¹⁰⁰ ; c'est un principe de localisation dans le paysage en tant qu'*aire* arasée ou de *socle* permettant un établissement surhaussé (c'est, par exemple, le cas des temples antiques). La *chaussée* des voies romaines, en tant que pavage continu, fait partie de cette notion de podium à titre d'extension linéaire ; nous avons la transformation d'une aire en un ruban continu.

Soit la schématisation iconique suivante (A) ; pour résumer, les métatermes génériques qui coiffent ce dispositif des figures morphologiques de l'habiter constitueront la notion d'*édification* en tant que construction artificielle, mais aussi, inversement, celle de *non-édification*, comme dans le rapport entre *sentier* et *route*, *abri sous roche* et *auvent*, *tell* en tant que relief collineux dans le désert et *ruines* sous-jacentes.

100 Cf. Louis Destombes, « Tectonique numérique et mémoire. La construction comme représentation dans l'architecture de Jakob+Mac Farlane », dans *Les controverses du monument*, fabricA, hors série, Versailles Léav, 2018, p. 60-71. Cf. notamment le tableau comparatif, p. 64-65.



(A) Dispositif des figures morphologiques de l'habiter. Charpente et coque.

Dans ce dispositif, nous avons une répartition en oppositions (contraires et contradictoires) des différentes figures de l'habiter composant une *volumie* globale qui concerne ses différentes parties ainsi que la figure de l'ensemble qu'elles peuvent former. Ainsi, dans la chapelle de Ronchamp, nous pouvons distinguer la voûte excurvée qui se détache et le mur d'enceinte qui l'enveloppe, la nef intérieure et les chapelles subsidiaires en tant qu'espaces dissociés, les « élévations » supérieures (dômes capteurs de lumière) et l'ensemble. En fait, réunies dans cette chapelle, nous avons une exploitation de toutes les composantes de ce dispositif, affirmées dans certains cas, ou au contraire sous-entendues dans d'autres cas.

4. La voûte excurvée

Tectoniquement, c'est le motif prédominant de cette architecture qui nous frappe au premier abord. Forme unificatrice de l'ensemble qu'elle recouvre entièrement, elle constitue une entité *autonome* par rapport à l'ensemble dont elle « s'enlève » à la manière d'une voile de bateau ; sa mise en œuvre a constitué un exploit réalisé par André Maisonnier sur le modèle de l'aile d'avion¹⁰¹ fait de « nervures » sous-tendant un voile de béton comme revêtement (elle possède une double face, supérieure et inférieure, celle-ci étant mise en valeur sur les faces exposées à l'Est et au Sud en tant qu'auvents).

La voûte est ainsi « posée » sur le mur d'enceinte, « décollée » de celui-ci (entre eux, nous avons un interstice laissant passer un jour), faisant de ces deux *volumies* de l'édifice deux entités distinctes. Nous avons donc une surface unie (d'un seul tenant) dont la « pente » conduit à la *gargouille* située sur

101 Voir les remarques de Kenneth Frampton (*op. cit.*, p. 104-107, 133) à propos de cette analogie aéronautique, développée depuis le *Pavillon des Temps nouveaux* comme structure suspendue au moyen de câbles et « réalisé en dur » dans la voûte de Ronchamp, développée enfin jusqu'au *Pavillon Philips* de l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958 par Iannis Xenakis (cf. notre article en ligne, « Le poème électronique de Le Corbusier ou l'architecture comme cosmos », *Archée*, mai 2009).

la face Ouest, l'« arrière » de l'édifice, comme si la chapelle était un « corps » organique avec un devant et un derrière. Ainsi, la voûte excurvée en tant qu'orientation architectonique exprime des « orientés » dont la dorsale imaginaire serait la direction liant la « proue » (cf. la pointe Sud-Est et sa verticale¹⁰² comme jonction entre la façade Sud associée au *cosmos* et la façade Est associée à son « origine » historique) et la « poupe » représentée par cette gargouille, soit le sens même de la notion de nef en tant qu'édifice et/ou en tant que vaisseau (dans la schématisation (A) précédente, l'articulation de ces deux dimensions).

On dira enfin que c'est par rapport à cette voûte excurvée, exprimant par son épaisseur et son relief, un « sol »¹⁰³, au sens husserlien d'une stratification historique, que les dômes des trois chapelles¹⁰⁴ constituent une émergence trinitaire associant l'édifice plus au Ciel (dont ils captent la lumière) qu'à la Terre (là où il se situe). Soit, sa fondation symbolique.

5. Deuxième dispositif : les propriétés numériques-géométriques

Pour expliquer le sens métaphysique de l'édification, nous allons quitter provisoirement sa description empirique¹⁰⁵ afin d'introduire des considérations épistémologiques relevant d'une spéculation qui n'était pas étrangère à Le Corbusier. Nous voulons parler des « proportions harmoniques » lesquelles ont toujours été présentes dans ses recherches depuis le début de sa carrière et ont abouti au *Modulor* (1950)¹⁰⁶.

Cette diagonale entre la proue et la poupe évoquée dans la description de la voûte excurvée nous amène à considérer celle-ci comme relevant de celle d'un carré de base ayant subi une déformation

102 Richard A. Moore fait référence à cet angle Sud-Est qui serait le point-moment d'infini de l'édifice, « Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle, 1947-1955 » dans *Oppositions : Le Corbusier 1933-1960*, n° 19/20, 1980. De son côté Danièle Pauly (*op. cit.*, p. 81) note : « Il faut aussi remarquer que la grande verticale de l'angle sud-est est calculée selon le midi solaire, le 24 juin, et elle donne la direction du zénith ».

103 Cette notion de « sol » en tant que relief artificiel se retrouve également dans l'exhaussement des bancs de l'assistance sur une plate-forme par rapport au « sol » naturel de la nef, comme évidemment le chœur et son autel.

104 Dans les esquisses (cf. la planche 3 dans Danièle Pauly, *op. cit.*), ces trois élévations sont semblables quant à leur taille ; elles seront dissemblables par la suite, celle du Sud prédominant comme clocher sur les deux autres collatérales.

105 Nous pensons que l'ouvrage de Danièle Pauly (*op. cit.*, 1980) représente la meilleure description qui soit de l'œuvre de Le Corbusier, par ses références, par ses acteurs en jeu, par l'histoire dans laquelle se situe cette création ; c'est pourquoi il ne peut s'agir de la redoubler en des termes différents mais de proposer une autre lecture, plus abstraite, appelée ici épistémologique, en ce qu'elle touche à des aspects théoriques renvoyant à l'architecture en général.

106 Cf. « L'oeuvre entière de Le Corbusier, soumis à la proportion, s'est enrichie en 1942-48 d'une gamme de dimensions harmoniques, règle de proportion issue des mesures humaines et baptisée Modulor. Le Modulor n'est qu'une base, une humanisation de la mesure, un moyen. Ce n'est nullement un instrument de normalisation, de rationalisation. Car *la proportion est chose ineffable* pour Le Corbusier, qui se refuse à admettre les canons. La discipline de la géométrie lui permettra d'éviter l'illusion du sentiment, de l'incertitude, mais il ne maniera la règle du Modulor qu'avec une extrême sévérité, une extrême prudence, ne négligeant ni l'imagination, ni la sensibilité » (dans Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Panorama, Forces vives, Genève, Rousseau, 1970, p. 151).

Par sa voûte excurvée, la chapelle est globalement orientée vers l'Est qui est la direction symbolique de son *origine* mythique.

Elle conserve une « trace » physique de son environnement naturel en ce qu'elle recueille les eaux de pluie grâce à la *gargouille* qui alimente une citerne¹¹⁰ ; gargouille et citerne ne sont pas sans nous faire penser, à l'échelle du site, à un bénitier.

Mais considérons ces rapports harmoniques dont nous dirons qu'ils sont essentiels à la forme architecturale, tout autant qu'un *matériau* physique ou qu'une *composition* d'ensemble, et adoptons toujours comme principe de constitution la schématisation du *templum*.

Soit la notion de nombre en tant que grandeur (unité opératoire) et entité dénommable (unité monadique) ; le choix des termes de base est évidemment fondamental car c'est de celui-ci que nous pouvons dériver un mode d'opération du *templum*. Nos trois termes de base vont être : la notion de « nombres premiers », de « nombres composés » et de « nombres fractionnaires ». Ces trois concepts constituent la base élémentaire en deçà de laquelle il n'y a rien pour définir la notion de nombre (quelconque) en tant qu'entité arithmétique.

Les nombres premiers sont un socle, en tant qu'indivisibles et en tant que suite infinie donnée erratiquement :

Les nombres premiers sont les atomes mêmes de l'arithmétique. Ce sont les nombres indivisibles, qu'il est impossible de décomposer sous la forme d'une multiplication de deux nombres plus petits. 13 et 17 sont des premiers, ce qui n'est pas le cas de 15, que l'on peut également écrire en tant que 3 fois 5. Ils sont les pierres précieuses enchâssées dans l'immense étendue de l'univers infini des nombres que les mathématiciens explorent depuis des siècles. Ils sont pour eux une source d'émerveillement : 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, ... nombres hors du temps qui existent dans un monde indépendant de notre réalité physique. Pour le mathématicien, ils sont un don de la Nature.

Leur importance s'explique par leur capacité à bâtir tous les autres nombres. Tout nombre qui n'est pas premier peut être obtenu en multipliant les uns par les autres ces éléments fondamentaux. Chaque molécule du monde physique peut être fabriquée à partir d'atomes prélevés dans le tableau périodique des éléments chimiques. Pour le mathématicien, une liste de nombres premiers est comme ce tableau périodique où les nombres 2, 3 et 5 correspondraient à l'hydrogène, à l'hélium et au lithium du laboratoire du mathématicien. La maîtrise de ces éléments lui permet de découvrir de nouvelles façons d'établir un cap pour parcourir la complexe grandeur du monde mathématique¹¹¹.

C'est par rapport à cette définition des nombres premiers que nous pouvons situer par opposition (contrariété) celle des nombres composés qui sont toujours le résultat (global) d'une opération appelée

d'une niche légèrement voûtée, creusée dans le mur est. Les parois de cette niche sont peintes en vert, jaune, rouge vifs et une porte pivotante, en verre, protège la statue des intempéries. Cette statue est visible tant de l'intérieur que de l'extérieur et elle peut être tournée en fonction du lieu où se célèbre l'office ».

110 Le problème de l'eau fait partie de la programmation initiale car, située sur la colline, il n'existe pas de source à proximité ; c'est pourquoi l'édifice précédent a été en partie endommagé par un incendie dû à la foudre (cf. Danièle Pauly 1980, p. 25, la note 8).

111 Marcus du Sautoy, *La symphonie des nombres premiers*, Editions Héloïse d'Ormesson, Paris, 2005, p. 17.

« computation » (additive ou multiplicative), opération que l'on situera entre nombres premiers et nombres composés.

Enfin, diamétralement opposés à ce terme mixte que nous allons préciser, nous situerons les nombres fractionnaires dont la formule générique est a/b , subdivisible en $1/2$ (l'inverse d'un nombre) et en fraction proprement dite ($3/4$).

Après l'établissement de ces trois termes de base, passons aux termes mixtes situés entre ceux-ci, en revenant à la première opération entre termes premiers et termes composés.

Nous dirons que c'est le domaine des *entiers relatifs* partagés entre nombres positifs et nombres négatifs dont le symbole zéro (0) formera le terme médian ($+ 3 - 3 = 0$). Nous avons donc, au départ, une opération restrictive¹¹² puisque si nous pouvons avoir $3 + 2 = 5$, $2 - 3 = ?$ n'est pas possible. La formule des entiers relatifs est donc : $\{- x / 0 / + x\}$ dont le résultat peut être positif, négatif ou neutre. L'opération de soustraction est donc une extension du domaine des entiers, celle qui permet d'étendre l'opération de composition à toute espèce de nombres (positif et négatif) et dont le résultat sera positif ou négatif.

Cette extension des entiers sera accompagnée d'une « orientation » en tant que *sens d'un ordre*, progressif ou régressif¹¹³, dont le zéro est le terme neutre, renvoyant à une géométrie implicite (ligne, surface, *volumie*).

Passons au terme mixte entre nombres composés (opération globale en tant que résultat) et nombres fractionnaires : nous l'appellerons une « arithmétique modulaire » en suivant l'ouvrage de Marcus du Sautoy :

L'une des toutes premières et des plus importantes contributions de Gauss a été l'invention d'une calculatrice fonctionnant sur le principe du cadran horaire. Davantage un concept qu'une machine physique, ce système donnait la possibilité de faire de l'arithmétique avec des nombres jusqu'alors considérés comme peu maniables. La calculatrice de Gauss fonctionne exactement selon le même principe qu'une horloge conventionnelle. Si votre horloge indique neuf heures, et que vous ajoutez quatre heures, l'aiguille des heures se déplace vers treize heures. Par conséquent, la calculatrice de Gauss donnerait 1, plutôt que 13. Si Gauss voulait effectuer un calcul plus complexe, comme 7×7 , la calculatrice aurait montré ce qui serait resté une fois divisé $49 = 7 \times 7$ par 12. Là encore, le résultat aurait été 1.

C'est quand Gauss souhaite calculer la valeur de $7 \times 7 \times 7$ que l'on commence à prendre conscience de la puissance et de la rapidité de la calculatrice. Au lieu de multiplier une nouvelle fois 49 par 7, Gauss n'a qu'à multiplier la dernière réponse (autrement dit 1) par 7, pour obtenir 7. Ainsi, sans avoir eu à calculer ce que faisaient $7 \times 7 \times 7$ (343, précisons-le), il savait quand même, sans trop d'effort, que le reste était de 7 pour une division par 12. La puissance de sa calculatrice a donné toute sa mesure quand Gauss a entrepris d'explorer

112 Que les Grecs anciens ignoraient.

113 Symbolisé par de nouveaux opérateurs : « \leq » (plus petit ou égal) et « \geq » (plus grand ou égal), qui régissent ces suites de nombres. Ces nouveaux opérateurs renverront à un autre dispositif de *templum* mentionné par Robert Blanché, *Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématique des concepts*, Paris, Vrin, 1966.

les grands nombres au-delà de la portée de ses propres capacités de calcul. Il n'avait aucune idée de ce qu'était 7^{99} , mais sa calculatrice lui assurait déjà qu'une fois ce nombre divisé par 12, il restait 7.

Les horloges divisées en douze heures n'avaient pour lui rien de particulier. Il avança l'idée d'une arithmétique dans le sens des aiguilles d'une montre, que l'on désigne parfois sous le nom d'arithmétique modulaire, quel que soit le nombre d'heures indiqué sur le cadran. Ainsi, si l'on entre 11 sur une calculatrice horloge divisée en quatre heures, la réponse est 3 heures, puisque 11 divisé par 4 donne un reste de 3. La description que fit Gauss de cette arithmétique d'un nouveau genre révolutionna les mathématiques au tournant du XIX^e siècle. Tout comme le télescope avait permis aux astronomes de voir de nouveaux mondes, le développement de la calculatrice horloge aida les mathématiciens à découvrir dans l'univers des nombres de nouvelles logiques qui étaient restées inaccessibles à des générations.¹¹⁴

Enfin, terminons par le troisième terme mixte situé entre nombres premiers et nombres fractionnaires ; nous l'appellerons celui des « proportions » telles que $\sqrt{2}$ définissant la diagonale entre les deux côtés du carré (cf. (B) *supra*) ; ce serait également celui des nombres irrationnels tels que π (dont la suite des décimales est infinie) ou de e en tant que symbole des logarithmes. Ce terme mixte serait donc celui d'un « domaine de divisibilité », comme le premier terme mixte entre nombres premiers et nombres composés serait celui d'un « domaine d'additivité ».

Les métatermes de ce nouveau *templum* seraient, d'une part, la notion de « nombres rationnels », et d'autre part, celle de « nombres irrationnels » (tels que $\sqrt{2}$ ou π). Au départ, nous faisons une distinction (à la suite de Jean-Toussaint Desanti) entre unité opératoire et unité monadique. Nous dirions que si les premières opèrent au niveau du dispositif de base du *templum* (soit, entre les différentes espèces de nombres), la notion d'unité monadique en tant que dénomination catégorielle se trouve au niveau des métatermes (positif et négatif). Soit, deux niveaux bien distincts, celui du *calcul* qui peut « ouvrir » le spectre des différentes espèces numériques découvertes et celui de leur *désignation* générique.

6. La rencontre entre architecture et sculpture

Jusqu'à présent, nous avons mentionné le nom Le Corbusier en tant qu'architecte ; ce qui, bien sûr, est inexacte : issu d'une école des arts décoratifs (La Chaux-de-Fonds), il fut également peintre, sculpteur et homme de lettres, et ces différentes pratiques ont joué un rôle important dans la définition de son esthétique que l'on peut caractériser comme « synthèse des arts » :

Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture ? A l'une des extrémités de leurs trois branches, on voit la statue, le tableau, le palais ou le temple. Mais dans le corps-même de l'événement plastique, tout n'est qu'unité : sculpture, peinture, architecture ; volumes (sphères, cônes, cylindres etc.) et polychromie, c'est-à-dire des matières,

114 Marcus du Sautoy, *op. cit.* p. 39-40.

des quantités, des consistances, spécifiques assemblées dans des rapports d'une nature émouvante. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires.¹¹⁵

Au premier abord, nous dirons ainsi que la chapelle de Ronchamp est autant une architecture qu'une sculpture, mélange qui a beaucoup troublé ses disciples orthodoxes en ce que la Modernité projetée par Le Corbusier était avant tout pour eux celle d'une rectitude architectonique¹¹⁶. Dans sa réalisation, la chapelle est un *dialogue* entre architecture, sculpture et peinture (les vitrages, la grande porte d'accès, le tabernacle), au-delà de sa présence cosmique (son rapport à la colline, au paysage alentour, au ciel). Dans son incarnation, elle est ce *rapport dialogique* entre un béton brut de décoffrage, dont on perçoit encore les traces dans la sous-face de la voûte, dans la gargouille et le bassin de réception de l'eau à l'arrière, dans les deux chaires) et un béton projeté à l'aide d'un canon à ciment sous la forme d'un « crépi », ou mieux – « floconné » (formant des grumeaux) – tant à l'extérieur (mur d'enceinte, tours des chapelles) qu'à l'intérieur, définissant ainsi cette continuité entre le dehors et le dedans¹¹⁷.

Ce double aspect d'une incarnation dans un matériau (cf. la notion de corporéité) est aussi celui de sa perception en tant que *registres d'une saisie* de l'espace : ce que Aloïs Riegl définissait comme « saisie optique » à distance par le *regard*, d'un côté, et comme « saisie haptique » rapprochée par le *toucher* (contact), de l'autre, distinction reprise par Gilles Deleuze dans son livre sur Bacon (1981)¹¹⁸ et réinterprétée par Hermann Parret qui en étend la portée philosophique en tant que « courant de

115 Le Corbusier, in *Architecture d'Aujourd'hui*, N° spécial Le Corbusier avril 1948, p. 11, cité par Danièle Pauly, *op. cit.* p. 119.

116 Dans son livre *Image et vérité Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance (op. cit.)*, Jean-François Bordron est amené à confronter au Chapitre 9 une image esthétique, le « cube » (1934) de Giacometti en tant que sculpture, et une image mathématique, celle du « cube » en tant que solide polyédrique – dont, d'ailleurs, la forme élémentaire fut le symbole de la Modernité architecturale –, soit la confrontation d'un cube et d'un quasi-cube (puisque cette sculpture de Giacometti est un polyèdre irrégulier). D'un côté, on dira que ce cube mathématique est une « idéalité » (absolue) comme la notion de nombre, alors que la sculpture polyédrique de Giacometti est « située dans le monde » comme disent les phénoménologues (Merleau-Ponty, notamment). Sa perception est neutre, sans distance, alors que la sculpture réclame un sujet percevant et actif (tourner autour celle-ci) ; celle-ci a des « faces » différenciées, gravées, elle a une assise et l'histoire nous dit qu'elle a une référence personnelle (la mort du père) et iconographique (ce polyèdre se retrouve dans une gravure de Dürer, *Melancholia I*, 1514). Bref, cette sculpture est un ancrage existentiel.

Pour Jean-François Bordron, le nœud de cette distinction entre formes mathématiques et formes esthétiques, réside dans la notion de « réminiscence » mémorielle (en référence au *Sophiste* de Platon), associée à une opération de remémoration : l'une renvoie à une mémoire esthétique (« qui se manifeste à même les choses sensibles »), l'autre, à une mémoire démonstrative (dont « l'intérêt réside justement dans cette possibilité d'une découverte toujours renouvelée, produisant chez chacun le même effet de certitude »). Soit, la définition d'une double nature, existentielle et essentielle.

117 Cette continuité d'un dehors et d'un dedans n'est pas sans faire penser, en topologie, à celle de la bande *unilatère* de Moebius dans laquelle les deux bords « s'échangent » continûment. On rapprochera cet aspect du mur floconné de celui de la statue de la Vierge à l'Enfant dans sa niche qui, en tant que point-double pivote entre l'intérieur et l'extérieur.

118 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, tome 1, chapitre XIV « Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture... », Paris, La Différence, 1981, p. 79, et la note 2 du texte : Aloïs Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 2^e éd. L'haptique, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une « possibilité du regard », un type de vision distinct de l'optique : l'art égyptien est tâté du regard, conçu pour être vu de près, et, comme dit Maldiney, « dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve *au même lieu* la présence de la forme et du fond » (*Regard, Parole, Espace, L'âge d'homme*, p. 195).

Parallèlement à cette recherche, nous savons que Jean-Claude Coquet a développé dans sa sémiotique des instances une analyse du rapport entre proximité et éloignement comparable à celui entre une vision haptique et une vision optique – rapport qu'il nomme « topologie phénoménale ». Cf. Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos, Une Phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2007, p. 47-48.

pensée » dans la pensée occidentale¹¹⁹. Si, par exemple, la chapelle se découpe *optiquement* par le chemin qui vient de la vallée comme silhouette globale vue d'en dessous, au fur et à mesure que l'on s'en approche, on perçoit les « détails » de sa paroi (son « grain »), les rugosités de son mur d'enceinte, faisant de cette rencontre du visiteur ou du pèlerin une aperception *haptique* qui l'accompagne et qui se prolongera dans le passage de l'extérieur vers l'intérieur, de la luminosité ambiante en plein jour (renforcée par le blanc du crépi) à l'obscurité « caverneuse » de la nef à l'intérieur, illuminée uniquement par quelques points de lumière (la « rampe » entre le mur d'enceinte et la voûte, les « oculi » situés sur le mur Sud comparables à autant de meurtrières et formant une gradation vers le chœur, la niche de la Vierge éclatante de lumière frontalement et qui éblouit comparée à l'éparpillement des « trous » de lumière formant une « couronne » tout autour). C'est la sous-face de la voûte excurvée qui crée par son « poids » figuré ce sentiment de rapprochement et de clôture ; mais cette pesanteur n'est pas oppressante, elle est signe de recueillement quiet (prière, méditation), comme dans une crypte. Cet espace comprimé libère en quelque sorte l'esprit, ce que Le Corbusier appelait le lieu de « l'espace indicible »¹²⁰. On pense bien sûr à la notion de *sublime* chez Kant.

Ce parcours implicite que nous venons de décrire de l'extérieur vers l'intérieur est peut-être celui que Le Corbusier « imaginait » (car il n'a pu être réalisé) à propos du précédent projet de la Sainte-Baume (1948), partagé entre la falaise éclatante de lumière et la grotte souterraine aménagée.

À propos de cet espace indicible, revenons ainsi sur ce rapport entre la lumière et l'architecture¹²¹ ; dans la chapelle de Ronchamp, on dira que cette lumière est *déclinée* en différentes phases (de l'obscurité à la clarté du jour), qu'elle est *modulée* au moyen de différents types de filtrage qu'on peut appeler des « diaphragmes ». Il y a d'abord sa captation au sommet des tours sous la forme de périscopes allant « chercher la lumière » pour l'amener vers chacun des autels secondaires (on parlera ainsi d'amortissement aspectuel de son impact sur les parois granuleuses). Il y a sa diffraction au moyen des ouvertures lamellaires situées au-dessus des entrées secondaires. Il y a sa concentration en pinceaux de lumière émanant de la niche de la Vierge située juste au-dessus de l'autel central et décalé (du côté Est), ou encore, de chacun des *oculi* de la paroi Sud – lumières intenses et variées en fonction des heures du jour et de leur position. Car, au-delà de cette description *catégorielle* de chacune de ces « lumières » distinctes¹²², il y a une *dynamique* d'ensemble associée à la course du soleil en un jour, et de même, une intensité pour chacune des saisons de l'année (entre l'hiver et l'été). Il y a donc une multiplicité de

119 Nous allons reprendre la substance d'un article d'Herman Parret « Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder », paru (en ligne) le 16 août 2009 (9 pages) dans les *Actes sémiotiques*, Limoges.

120 Cf. Le Corbusier : « Je suis l'inventeur de l'expression l'espace indicible qui est une réalité que j'ai découverte en cours de route. Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle l'espace indicible, c'est-à-dire qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection ; c'est du domaine de l'ineffable. » Le Corbusier, extrait d'une conversation enregistrée à la Tourette, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° spécial « Architecture religieuse », juin-juil. 1961, p. 3. Cité par Danièle Pauly (*op. cit.*, p. 125).

121 Cf. Danièle Pauly (*op. cit.* p. 114), « Une architecture de lumière », dans le chapitre « Le langage plastique de Le Corbusier », avec cette citation de l'architecte : « J'use, vous vous en êtes douté, abondamment de la lumière. La lumière est pour moi l'assiette fondamentale de l'architecture. Je compose avec la lumière. (Le Corbusier, in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* », Paris, rééd. Vincent-Fréal, 1960, p. 132).

122 Dont on peut établir le *templum* entre les termes de base : {obscurité, clarté du jour, éclat brillant} et les termes mixtes {ombres (propre, portée), réverbération, translucidité}, les métatermes étant « source directe » et « source indirecte de lumière ».

« sources de lumière » modulée selon l'heure de la journée et la saison. On dira donc de cet « espace indicible » qu'offre la lumière en tant qu'incarnation ineffable, au sein de l'architecture¹²³, qu'il est un phénomène éminemment variable, semblable et dissemblable, depuis l'aube (lorsque la lumière pointe à travers la niche de la Vierge) jusqu'au crépuscule (lorsqu'elle se fond dans une pénombre généralisée). L'architecture devient ainsi son discriminant.

Au début de cette analyse, nous avons parlé de *dièdre* défini par les deux orientations majeures, située au Sud (quant au cosmos) et située à l'Est (quant à une origine mythique) dont nous avons dit que la chapelle était la conjonction.

Quant à la réunion (disjonctive) des différentes sources de lumière, nous parlerions de « faisceaux de lumière », les uns venant par l'Est (le matin) et les autres venant par le Sud. Ce parcours (cyclique) de la lumière peut être identifié à des droites concourant au centre, formant cette *volumie* de l'indicible et pivotant selon la course du soleil. On parlera ainsi de dièdres démultipliés selon celle-ci dont les axes seraient les bissectrices ; nous avons deux types de bissectrice associés à cette *volumie* virtuelle : la « bissectrice intérieure » associée à un dièdre *aigu* et la « bissectrice extérieure » associée à un dièdre *obtus*. Cette complémentarité géométrique caractérise ainsi un nouveau *templum* de la lumière décrivant l'espace indicible de cette architecture associé à trois types d'angle : angle aigu, angle obtus et angle droit comme étant ni l'un ni l'autre, et comme termes mixtes entre eux : bissectrice intérieure (associée à l'angle aigu), bissectrice extérieure (associée à l'angle obtus) dont le terme mixte médian serait la notion d'« angle plat » (cf. aigu + obtus). Les métatermes de ce dernier dispositif seraient les notions, d'une part, de « circonférence » (la forme même du parcours de la course du soleil), et d'autre part, de « diamètre » en tant que section transversale (c'est peut-être le sens profond de cet axe tracé au sol dans le dallage de la chapelle¹²⁴).

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio

2016 *Homo Sacer. L'Intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil.

ARGAN, Giulio Carlo

1983 *Projet et destin. Art, Architecture, Urbanisme*, Paris, Les Éditions de la Passion.

BLANCHÉ, Robert

1966 *Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématiques des concepts*, Paris, Vrin.

BORDRON, Jean-François

2013 *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses Universitaires de Liège, « Sigilla ».

BOUDON, Pierre

2009 (mai) « Le poème électronique de Le Corbusier ou l'architecture comme cosmos », *Archée*.

BOUDON, Pierre

2013, *L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire*, « Projet & Théorie », Gollion, Infolio.

BOUDON, Pierre

2019 « Réévaluation de la notion de "signe" dans la théorie sémiotique post-greimassienne », *Greimas aujourd'hui : l'avenir de la structure. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique 2017*

123 En termes de « théorie des lieux » (*op. cit.*), nous avons affaire à une centralité concentrée (cf. [diag. 3.5] *op. cit.* p. 159), soit une « volumie » virtuelle.

124 Danièle Pauly, figure 31, 1980, p. 72.

(Paris, Palais de l'Unesco), AFS Éditions, 2019. En ligne : <http://afsemio.fr/publications/greimas-aujourd'hui-lavenir-de-la-structure-actes-du-congres-de-lafs-2017/>.

BOUDON, Pierre

2021 « Tracés de fondation à Rome », dans Denis Bertrand et Ivan Darrault-Harris (éds), *À même le sens*, Hommage à Jacques Fontanille, Limoges, Lambert-Lucas.

COQUET, Jean-Claude

2007 *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi ».

DELEUZE, Gilles

1981 *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence.

DESANTI, Jean-Toussaint

1967 « Une crise de développement exemplaire : la découverte des nombres irrationnels », dans *L'Encyclopédie de Jean Piaget. Logique et Connaissance scientifique*, Paris, Gallimard-La Pleiade.

DESTOMBES, Louis

2018 « Tectonique numérique et mémoire, la construction comme représentation de Jakob + Mac Farlane », *Les controverses du monument*, Versailles Léav, FabricA, hors série.

SAUTOY, Marcus du

2005 « La symphonie des nombres premiers », Paris, Héloïse d'Ormesson.

FRAMPTON, Kenneth

Le Corbusier, Paris, Hazan, 1997.

LEDOUX, Claude Nicholas

1804 *L'architecture considérée sous les rapports de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris, H. L. Perroneau.

LOOS, Adolf

1979 « *Paroles dans le vide. Malgré tout (1900-1930). Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898)* », Paris, Champ libre.

MOORE, Richard A.

1980 « Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle, 1947-1955 », *Oppositions: Le Corbusier 1933-1960*, n° 19/20.

PARRET, Herman

« Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl et de Riegl à Herder, » Limoges, *Actes Sémiotiques*, 2009.

PAULY, Danièle

1980 *Ronchamp : lecture d'une architecture*, Paris, Ophrys.

PETIT, Jean

1970 *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau, « Panoramas des Forces vives ».

Pour citer cet article : Pierre Boudon. « Le Corbusier, l'énigme métaphysique de Ronchamp », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8139>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

L'expression : de Hjeltslev à l'analyse computationnelle des larges collections d'images

Expression: from Hjeltslev to computational analysis of large image collections

Jean-François Bordron
Université de Limoges
jfbordronjf@gmail.com

Maria Giulia Dondero
FNRS / Université de Liège
mariagiulia.dondero@uliege.be

Résumé : Cet article vise à faire le point sur la notion d'expression et notamment sur l'élément matériel qui la caractérise *a minima*. Après avoir examiné la relation entre matière et forme et entre image et schématisation, nous prendrons en considération la substance visuelle telle qu'elle est mise à disposition dans les bases de données qui permettent non seulement l'analyse des collections d'images, notamment artistiques, mais aussi la production de nouvelles œuvres via des plateformes de génération d'images telles que *Midjourney* et *Stable Diffusion*.

Mots clés : schématisation, algorithme, expression, substance, art, Open AI

Abstract: The aim of this article is to provide an overview of the notion of expression, and in particular of the material element that characterizes it at a minimum. After examining the relationship between purport and form, and between image and schematism, we will consider visual substance as it is made available in databases that enable not only the analysis of image collections, particularly artistic ones, but also the production of new works via image generation models such as *Midjourney* or *Stable Diffusion*.

Keywords: schematism, algorithm, expression, substance, art, Open AI

Introduction

Cet article vise à faire le point sur la notion d'expression et notamment sur l'élément matériel qui la caractérise *a minima*. Tout d'abord, nous allons revenir sur la relation entre matière et forme et entre image et schématisation ; ensuite nous prendrons en considération la substance visuelle des images numérisées et contenues dans les bases de données, lesquelles se prêtent non seulement à l'analyse computationnelle via la *feature extraction* (extraction de caractéristiques)¹²⁵ ou via les méthodes liées au *deep learning* (apprentissage profond)¹²⁶, mais aussi à servir de sources pour la génération de nouvelles images via des plateformes telles que *Midjourney* et *Stable Diffusion*.

125 L'extraction de caractéristiques est une méthodologie utilisée en computer vision en vue de la reconnaissance des formes. L'extraction de caractéristiques discriminantes, par exemple au sein d'une collection de tableaux, est une étape fondamentale du processus de reconnaissance, préalable à la classification des tableaux. Ces caractéristiques peuvent coïncider avec ce que l'on appelle en sémiotique les catégories plastiques du plan de l'expression des textes.

126 L'apprentissage profond est une technique de *machine learning* qui se base sur le modèle des réseaux neurones qui vise à mimer le processus d'apprentissage du cerveau humain. Il est particulièrement utilisé dans le traitement ou reconnaissance d'images et particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de traiter de données très massives.

Commençons par rappeler ce que l'on entend par expression dans le cadre de la sémiotique hjelmslevienne. Dans le contexte d'une fonction sémiotique, la notion d'expression ne peut se comprendre que dans son rapport à celle de contenu. Hjelmslev est particulièrement clair sur ce point :

Les termes mêmes de *plan de l'expression* et de *plan du contenu* et, de façon plus générale, d'*expression* et de *contenu*, ont été choisis d'après l'usage courant et sont tout à fait arbitraires. De par leur définition fonctionnelle, il est impossible de soutenir qu'il soit légitime d'appeler l'une de ces grandeurs d'*expression* et l'autre *contenu* et non l'inverse. Elles ne sont définies que comme solidaires l'une de l'autre et ni l'une ni l'autre ne peuvent l'être plus précisément. Prises séparément, on ne peut les définir que par opposition et de façon relative, comme fonctionnels d'une même fonction qui s'opposent l'un à l'autre.¹²⁷

Mais, quel que soit l'arbitraire des dénominations, on doit reconnaître que, prise en elle-même, l'expression comporte toujours un élément matériel dont la nature et l'articulation propre dans la sémiose restent largement problématiques. Il va de soi qu'un plan d'expression au sens strict peut être composé d'une sémiose entière et donc comporter un contenu. C'est le cas évident dans la connotation. L'inverse peut également se produire si l'on pense au métalangage pour lequel une sémiose joue le rôle d'un contenu. Mais dans tous les cas l'élément matériel est nécessaire et c'est lui que nous allons interroger.

Dans cette première partie, nous suivrons deux types d'interrogations. La première demande simplement ce que recouvre la notion de matière dans son usage sémiotique. La seconde s'enquiert de la façon dont un contenu de sens peut trouver dans un matériau particulier la matière nécessaire à son expression.

1. Matière et forme

La matière est difficile à définir autrement que dans son rapport à la forme : « En effet, le rapport de l'airain à la statue ou du bois au lit, ou en général de la matière et de l'informe à ce qui a forme, antérieurement à la réception et possession de la forme, tel est le rapport de la matière à la substance, à l'individu particulier, à l'être »¹²⁸.

Dans son commentaire de la théorie aristotélicienne de la science G. G. Granger écrit :

De ce point de vue, la matière n'est pas à proprement parler un concept de la physique, mais plutôt un trans-concept de la métaphysique ; elle s'applique à tout être en général en tant que doué, ou susceptible d'être doué, d'individuation à quelque degré. Son caractère fondamental et alors l'indétermination (par exemple, Phys. IV, 2, 209 b 9)¹²⁹.

Bien sûr cette conception est sensiblement différente du sens que prend ce mot dans la physique d'aujourd'hui qui pense plutôt en termes de masse et d'énergie. Mais, du point de vue phénoménologique, il nous semble que la matière se donne paradoxalement à la fois comme une source de résistance pour nos actes et en même temps comme indéterminée quant à sa nature. Si l'on imagine mal une forme sans matière, il paraît encore plus difficile de concevoir une matière sans forme.

127 Hjelmslev, [1943] 1971, p. 79.

128 Aristote, 1966, I, 190, b, 7.

129 Granger 1976, p. 268.

L'informe ne semble pas pouvoir être autre chose que la limite extrême de la matière lorsque celle-ci devient impossible à nommer. Ainsi matière et forme ne semblent pas pouvoir exister l'une sans l'autre. C'était du moins l'opinion d'Aristote : « En outre la matière est un relatif, car autre matière, autre forme »¹³⁰.

Le point qui, selon nous, offre la plus grande complexité est qu'il est pratiquement impossible de montrer la matière sans montrer une forme derrière laquelle la matière disparaît. Si, comme Aristote, nous pensons dans le cadre d'une conception hylémorphique des réalités du monde, la différence entre l'airain et la statue est claire. Mais cette évidence se fonde sur la phénoménologie de notre perception. Par contre, d'un point de vue sans doute plus moderne, aussi loin que l'on puisse pousser l'analyse du monde physique, on rencontre toujours des entités qui possèdent une forme. Personne ne dira que les composants d'un matériau comme l'airain sont sans forme. Peut-on dire qu'un électron ou un photon sont informes ? De la sorte, l'informe disparaît assez vite de notre conception des choses car même la particule la plus élémentaire ne peut être dite informe. Le rapport matière/forme ne se dissout pas pour autant, mais se révèle précisément comme étant uniquement un rapport dont l'un des termes semble disparaître dès que l'on cherche à le saisir. Mais ce qu'une forme requiert comme matière peut devenir à son tour forme pour une autre matière. Matière et forme ne sont pas dans une opposition simple dans laquelle les deux termes seraient pour ainsi dire face à face, mais plutôt dans un rapport de dépendance que l'on peut comparer à une réaction : la forme régit la matière et non l'inverse. Ou encore : pour qu'il y ait une forme, il faut qu'il y ait une matière. On voit par-là que la matière reste ce qui est essentiellement indéterminé tant qu'elle n'est pas elle-même conçue comme une forme. Il ne s'agit donc pas pour nous de décrire une relation entre matière et forme comprise dans le cadre d'un hylémorphisme, mais plutôt de rechercher les formes inhérentes à la matière qui sont, dans leur principe, bien différentes de celles que le sculpteur peut donner au bloc de marbre. Nous sommes donc à la recherche de ce qu'une sémantique, liée à notre esprit, peut trouver dans la matière en vue d'une expression. On peut dire en ce sens que la sémiotique réside toute entière dans cette quête des propriétés expressives que l'esprit peut rencontrer dans la matière. Mais il faut remarquer que dans cette interaction entre notre esprit et la matière, celle-ci n'est pas inerte, mais se comporte au contraire comme une force agissante, comme une virtualité en quête d'une quelconque réalisation. C'est pourquoi l'expression qui résulte de ce rapport est plutôt une entre-expression.

130 Aristote, II, 194, b, 1966. Il est intéressant de remarquer qu'en histoire de l'art, l'intrication entre la virtualité de la matière et le processus qui l'amène à se déterminer en tant que forme est décrite par Focillon dans son œuvre séminale *Vie des formes* de 1934, notamment dans son chapitre sur la technique, où il affirme que chaque forme garde en mémoire la matière entendue comme sa destinée et vice-versa. En effet, selon Focillon, les matières comportent une certaine destinée, voire « une certaine vocation formelle » (1934, p. 63), comme d'ailleurs la forme a une certaine vocation matérielle ; cette double destinée est intégrée dans les mouvements de la production de l'œuvre.

Plusieurs conséquences peuvent être tirées de ces premières remarques :

1. La matière possède une vertu factitive. Elle fait penser, ressentir, s'é mouvoir, rêver, et pour toutes ces raisons est essentielle aussi bien à nos expressions esthétiques que notionnelles.
2. La fonction sémiotique dépend essentiellement de la perception. Ceci est vrai pour le langage, l'image, la musique, le goût, *etc.* L'interaction entre nos sens et la matière se déploie selon une genèse dont la première manifestation prend la forme d'une image¹³¹. C'est cette image qui accueillera, comme nous le verrons, les formes symboliques.
3. Il est essentiel de distinguer la matière, avec ses immenses virtualités, de ce que Hjelmslev a appelé la substance. La substance est la matière constituée en vue de porter une forme d'expression. *Matière*, dans les *Prolégomènes* est traduit par *sens* et correspond à l'anglais *purport*. Il nous semble que le terme de *matière*, si l'on entend par là la matière physique, convient aussi bien pour désigner le niveau primaire de l'expression que celui du contenu. Ainsi entendue, la matière est bien, comme nous essayons de le comprendre, cette espace de virtualités dans lequel il s'agit de constituer ce qui pourra servir à donner forme à une expression. En elle-même, une matière colorée n'est pas un phénomène sémiotique. Elle ne le devient que si elle est perçue comme habitée par la possibilité d'une forme, c'est-à-dire comme une substance.

Notre insistance sur la question de la matière rend nécessaire une réflexion ontologique, même brève. On croit souvent que la question ontologique en sémiotique relève du problème de la dénotation ou de la référence. Il est au contraire nécessaire de comprendre que le problème ontologique est d'abord lié à la question de l'expression (ce qui n'exclut pas les problèmes de l'objectivation). Qu'y a-t-il dans la réalité qui s'offre comme une ressource en vue d'une expression possible ? La réponse ne peut consister à dire : il y a ceci ou cela. Il faut plutôt considérer que nous n'avons pas d'autre possibilité que celles offertes par la réflexion sur notre propre perception. Or celle-ci, comme nous venons de le voir, ne nous dit pas ce qu'est la matière, mais qu'elle est, selon toutes ses variations, une hypothèse que nous ne pouvons pas ne pas faire. En d'autres termes, elle est une condition de possibilité de nos expériences sensibles et non une positivité dont nous pourrions affirmer dogmatiquement l'existence. Nous verrons plus loin qu'elle ne peut en outre être conçue en dehors de l'espace et du temps, ces trois composantes formant ainsi une image *a priori* qui se trouve par-là être la forme de toutes les images¹³². Retenons pour l'instant que l'ontologie dont nous parlons n'est rien d'autre que la forme de ce qui peut nous être donné dans l'expérience et qui en ce sens relève d'une anticipation toujours nécessaire. En ce sens, il serait plus juste de parler de préforme. L'ontologie est formelle en ce sens, car en attente de toute détermination. Le passage de l'indéterminé à la détermination est le problème fondamental de la matière. Déjà les atomistes grecques voyaient dans la chute des atomes, soumis au *clinamen*, la possibilité de générer des formes et donc de déterminer ce qui ne l'était pas à son origine¹³³.

131 Le terme d'image, qui a pour lui sa grande généralité, désigne dans cette première partie de l'article toute expression possédant un statut iconique, en d'autres termes une certaine stabilité méréologique.

132 Dans ce texte, nous utilisons deux notions d'image, celle *a priori*, qui permet de concevoir le résultat de toute forme de schématisation, et l'image spatiale, encadrée, exposée au regard telle que celle artistique, qui possède une vie autonome au sein de la société.

133 Voir Wisman 2010.

L'image correspond à cette idée de forme déterminée, mais aussi déterminante. Nous emprunterons la notion d'image *a priori* à Simondon¹³⁴. Résumons-en le principe général. Lors de la perception d'un objet inconnu, nécessairement singulier, il est nécessaire que certains schèmes, que G. Simondon dit être *a priori*, anticipent la forme objet pour que, par ajustements successifs, une première connaissance puisse s'établir. En un second temps, ce savoir nouvellement acquis s'inscrit dans la mémoire de telle sorte qu'il puisse être utilisé lors de nouvelles expériences, réelles ou imaginaires. Ainsi s'initie un cycle qui enrichit peu à peu notre connaissance et notre imagination.

Résumons notre démarche : nous comprenons la question de l'ontologie comme une interrogation portée sur le lieu à partir duquel nous pouvons imaginer une expression aussi bien de nos pensées, de nos désirs, de nos passions. Le point de départ, offert par la triade que constituent le temps, l'espace et la matière est formel et représente une puissance encore virtuelle, mais destinée à être schématisée et par là à engendrer la multiplicité des images qui peuvent illustrer la rencontre entre le monde et nos divers sens.

2. Images et schématisation

Il nous faut maintenant faire des hypothèses sur la façon dont un contenu peut venir se lier à un plan d'expression. Une de ces hypothèses est le schématisation dont nous rappellerons brièvement l'origine est le fonctionnement. Notre intention est de montrer l'importance des procédures qui nous lient à la matière aussi bien du point de vue de la genèse de nos expressions que des recherches d'objectivation.

On attribue généralement l'origine de la notion de schème à E. Kant. D'autres sources peuvent s'y rattacher comme les diagrammes de Peirce, les schémas de Bergson ou encore la théorie de l'invention de Simondon. Le schème est un troisième terme qui doit être d'une part homogène aux catégories et d'autre part aux phénomènes quant à leur forme. Il faut donc que le schème soit d'un côté intellectuel, de l'autre sensible. On voit par-là que le problème est de même type que notre question directrice : comment un contenu sémantique vient-il s'exprimer par une matière, celle-ci étant, comme nous l'avons souligné, conçue formellement au même titre que l'espace et le temps ?

Le schème est de ce fait défini par Kant comme « la représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image [...] »¹³⁵. Chez Kant comme chez ses successeurs, les schèmes sont des producteurs d'images. De ce fait ils offrent une voie essentielle pour expliquer les rôles des trois composants de l'image que sont le temps, l'espace et la matière.

Le schématisation kantien, tel qu'il est présenté dans la première critique, établit une expression des catégories sur la forme du sens interne, c'est-à-dire sur le temps. Le but est de concevoir une structuration *a priori* de l'objectivité sur la base des catégories. Nous ne donnerons de ce schématisation qu'un seul exemple. Notre démarche consiste à comprendre la possibilité d'un schématisation qui ne se fonde pas seulement sur les catégories rapportées au temps, mais sur toutes les notions qui peuvent se schématiser sur le temps, mais aussi sur l'espace et la matière. Par *notions* nous entendons tous les composants sémantiques schématisables aussi bien comme image picturale que comme image sonore,

134 Simondon 2014.

135 Kant, 1967, p. 152.

gustative, etc. finalement toutes les significations qui peuvent trouver une expression iconique. Redisons, pour rendre le problème le plus clair possible, que nous comprenons le temps, l'espace et la matière comme des conditions formelles qui rendent possible notre rapport au monde. Ces conditions sont les formes *a priori* de notre intuition. Elles valent comme ontologie formelle, cette dernière étant ainsi une puissance d'image et donc ultimement de formes.

Le premier exemple est celui du nombre. Quand je dispose cinq points à la suite les uns des autres, c'est là une image du nombre cinq. Kant ajoute :

Au contraire, quand je ne fais que penser à un nombre en général, qui peut être cinq ou cent, cette pensée est la représentation d'une méthode pour représenter une multitude (par exemple mille) dans une image, conformément à un certain concept plutôt que cette image même, qu'il me serait difficile, dans le dernier cas de parcourir des yeux et de comparer au concept.¹³⁶

Il faut donc distinguer le schème comme méthode et l'image comme résultat. Un premier point est à considérer : quelles images peut-on construire si nous nous trouvons dans la situation où une image paraît d'abord impossible ?

Afin d'exposer la réalité de nos concepts, des intuitions sont toujours nécessaires. S'il s'agit de concepts empiriques, les intuitions s'appellent exemples. S'il s'agit des concepts purs de l'entendement, on les nomme schèmes. Mais exiger que l'on montre la réalité objective des concepts de la raison, c'est-à-dire des Idées, et cela en vue de la connaissance théorique de celles-ci, c'est là désirer quelque chose d'impossible, puisqu'on ne peut absolument pas leur donner une intuition qui leur soit adéquate¹³⁷.

Dans ce cas, Kant propose l'hypotypose comme moyen pour construire une image. Ainsi, dit-il, un moulin à bras peut assez bien être l'image d'un état despotique. Plus généralement, l'allégorie est une figure apte à imaginer des idées abstraites. Il en est ainsi de *La liberté guidant le peuple* de Delacroix (1830, Louvre).

Regardons maintenant l'image la plus abstraite, telle qu'elle est schématisée à partir des catégories vers notre intuition du temps. Il s'agit en réalité d'une préforme susceptible d'anticiper les images spatiales, sur lesquelles se focalisera la deuxième partie de notre texte. Mais, pris dans leur origine, les schèmes sont « des déterminations du temps *a priori* » que nous exposerons, en suivant Kant, selon l'ordre des catégories.

Le schème de la quantité est le nombre : « Ainsi le nombre n'est autre chose que l'unité de la synthèse opérée dans le divers d'une intuition homogène en général, par le fait même que je produis le temps lui-même dans l'appréhension de l'intuition »¹³⁸. Il rend ainsi « représentable » la production ou synthèse du temps lui-même « dans l'appréhension nécessaire d'un objet ». Il concerne donc la série du temps et a pour expression le principe synthétique dit « axiomes de l'intuition » : « Tous les phénomènes, au point de vue de leur intuition, sont des grandeurs extensives »¹³⁹.

136 Kant, 1967, p. 170.

137 Kant, 1974, p. 173.

138 Kant 1967, p. 172.

139 Kant, 1967, p. 180.

- Le schème de la qualité et de ses catégories (réalité, négation, limitation) est la « continue et uniforme production de la réalité dans le temps, où l'on descend dans le temps de la sensation qui a un certain degré jusqu'à son entier évanouissement, ou bien où l'on s'élève peu à peu de la négation de la sensation à une quantité de cette même sensation »¹⁴⁰. Comme détermination du temps le schème de la qualité correspond au contenu du temps. Comme principe il est « anticipation de la perception » et s'énonce : « Dans tous les phénomènes, la sensation et le réel qui lui correspond dans l'objet (*realitas phaenomenon*) ont une grandeur intensive c'est-à-dire un degré »¹⁴¹.
- Les schèmes de la catégorie de relation déterminent le temps selon un ordre et rendent ainsi représentable le rapport des perceptions les unes par rapport aux autres en tout temps.
- Le schème de la substance est la « permanence du réel dans le temps » ; celui de la causalité « le réel qui, une fois posé arbitrairement, est toujours suivi de quelque autre chose »¹⁴² ; celui de la communauté, la détermination réciproque et simultanée des substances et de leurs accidents.
- Les schèmes de la catégorie de modalité présentent « le temps lui-même, en qualité de corrélatum de la détermination d'un objet, sur la question de savoir si et comment il appartient au temps ».¹⁴³ Ainsi le schème de la possibilité est-il « l'accord de la synthèse de différentes représentations avec les conditions du temps en général (comme, par exemple, que les contraires ne peuvent exister en même temps dans une chose, mais seulement l'un après l'autre) ».¹⁴⁴
- Le schème de la réalité « est l'existence dans un temps déterminé ».¹⁴⁵
- Le schème de la nécessité « est l'existence d'un objet en tout temps »¹⁴⁶.

Le parcours trop rapide que nous venons d'accomplir autour de la notion de schématisation avait un seul but : il s'agissait de montrer à quel point toute sémiose est avant tout une mise en forme du temps. Dans ce qui précède, les schèmes prennent leur origine dans les catégories. Mais le raisonnement est le même si nous partons d'autres notions, qu'elles soient empiriques ou idéales. Les schèmes temporels, ou plutôt les images temporelles dessinées par les schèmes, sont les fondements de toutes les formes spatiales ou matérielles. On admettra sans doute facilement qu'il en aille ainsi pour la parole ou pour la musique dont les rythmes, les mélodies, les jeux d'intensité et d'extension reposent à l'évidence sur des formes temporelles. Mais l'image étant en général comprise selon le seul motif de la spatialité, il est plus rare d'y décrire des formes temporelles si l'histoire (*historia*) n'y conduit pas¹⁴⁷.

140 Kant, 1967, p. 181.

141 Kant, 1967, p. 182.

142 Kant, 1967, p. 183.

143 *Idem*.

144 *Idem*.

145 *Idem*.

146 *Idem*.

147 Voir à ce propos Groupe μ (1998). Voir aussi Petitot (2004) sur le groupe du Laocoon et la temporalité entendue comme une forme de l'intuition secondaire dans une image fixe telle que la statuaire et Dondero (2020) sur l'analyse de l'aspectualité dans l'image fixe et notamment dans le cas du portrait.

Prenons comme exemple un tableau intitulé *Painterly Architectonic* (1917) (Figure 1), de Lioubov Popova, artiste russe qui a appartenu aux courants constructivistes puis suprématises.

Du point de vue du temps, cette œuvre nous fait éprouver la simultanéité des formes (leur superposition progressive) et leur présence commune qui entrent en conflit. Ce conflit est produit en raison de la coprésence du premier plan blanc et d'autres plans s'enfonçant par étapes vers le temps vide de l'arrière-plan. On éprouve donc à la fois le sens de la permanence (fond), la succession (les étapes de l'arrière au fond et vice-versa) et la simultanéité (la superposition) qui sont les trois caractéristiques, comme nous l'avons vu, qui définissent le temps comme ordre. On remarquera que cette ordonnance correspond, du point de vue de l'intuition du temps, à ce qu'est l'architectonique pour l'espace qui donne son titre au tableau. On remarquera de la même façon que les couleurs, homogènes et continues sur les surfaces, s'opposent à la multiplicité des angles, tous dissemblables. On retrouve donc l'unité et la multiplicité dans la série du temps. Bien d'autres traits importants suggèrent un mouvement, une dynamique, comme l'unique trait courbe de la surface grise et, à l'évidence, les orientations si diverses des angles évoquant une grande agitation au cœur même d'un présent immobile.



Figure 1. Lioubov Popova, *Painterly Architectonic*, 1917.

Cette analyse, trop courte pour cerner totalement le sens de cette œuvre, cherche simplement à montrer que son plan d'expression, radicalement spatial d'apparence, ne peut se passer, pour être compris, de notre intuition du temps. Cette temporalité lui appartient en propre et participe à la constitution de sa forme et de son sens.

La question de la matière, nous l'avons souligné, est celle de la détermination. Celle-ci est double. Il s'agit d'abord de l'individuation, le fait d'être spécifiquement quelque chose. D'autre part, sans exclure les formes à la fois spatiales et temporelles, il est nécessaire de faire un bref inventaire des qualités sensibles, c'est-à-dire ce qui se présente à nous avec une certaine intensité et une certaine extension.

Si nous observons les peintures appartenant à un courant matiériste, notamment cette œuvre d'Alberto Burri ayant pour titre *Nero plastica* (1963) (Figure 2), il peut d'abord sembler que le terme de schème, utilisé en vue de la constitution des formes temporelles et spatiales, est étrange.



Figure 2. Alberto Burri, *Nero plastica*, 1963.

Ce genre de peintures relève plutôt de ce que l'on peut appeler une tectonique, au sens utilisé en géologie. Ainsi voit-on la rencontre de masses, des failles, des brusques élévations, des craquelures, des plis, *etc.* La matière reçoit des formes très différentes dans leur principe de celles propres au temps et à l'espace. La notion essentielle est ici celle de puissance, qui en même temps agit et subit. La puissance fait apparaître la matière au même sens où les catégories font percevoir le temps et l'espace. Ce double registre de l'agir et du pâtir est sans doute la raison qui nous fait concevoir la matière comme un signe d'existence¹⁴⁸.

Nous avons parcouru deux chemins pris par la sémiotique. Le premier, sur la base de la perception, consiste à rechercher un sens à partir des signifiants produits par l'interaction entre le monde et nos organes sensibles. On comprend que dans ce cas les signifiants précèdent les signifiés. La perception peut, en ce sens, être dite théorisante puisqu'elle est à la recherche de l'Idée.

Le second au contraire part du sens pour rechercher des signifiants qui lui correspondent. C'est le rôle de la schématisation. Dans ce cas les signifiés précèdent. Le chemin est celui de la création, il est poétisant (au sens de poïétique).

Un exemple illustre simplement les orientations différentes de ces deux chemins de la sémiotique. Si l'on imagine Cézanne contemplant la montagne Sainte Victoire ou Messiaen écoutant le chant des oiseaux, on comprend qu'ils sont tous les deux à la recherche de l'Idée. Mais si, au contraire, on les imagine l'un peignant, l'autre composant, on comprend alors qu'ils sont à la recherche de signifiants pour exprimer leurs pensées. Ainsi la perception, surtout sur son mode contemplatif, suit un chemin opposé à celui de la création.

Il est presque inutile de dire à quel point ces deux chemins sont inséparables et s'enlacent sans cesse. La perception est toujours une création sous un certain aspect et la création ne peut se passer de perception. La pratique artistique lie ensemble ces deux voies, et il en va probablement ainsi de toute pratique (praxis). La pratique est dialectique, conformément au jeu des contraires que ce terme a depuis toujours eu pour fonction de désigner.

148 Platon, *Sophiste*, 247c. L'étranger : « Je dis que ce qui possède une puissance, quelle qu'elle soit d'agir sur n'importe quelle autre chose naturelle, soit de pâtir – même dans un degré minime, par l'action de l'agent le plus faible, et même si cela n'arrive qu'une seule fois – tout cela, je dis, existe réellement ».

3. Numériser la peinture : d'une substance à l'autre

Qu'en est-il de la matière, de la substance et de la forme lorsque nous abordons des images telles que celles numérisées et contenues dans une base de données qui s'approprie leurs supports originaires et les transforme par ce même geste en des valeurs différentielles faites de nombres ? Qu'en est-il de la matière des peintures et des fresques, de l'huile, du pigment, du bois, de la paroi dès que toutes ces matières ne sont plus que des collections de nombres, voire des codes faits de successions et de combinaisons diverses de 1 et de 0 ? Tout d'abord, il faut préciser que, dès que nous sommes face à une peinture, nous sommes face à une forme, mais à une forme très particulière qui, notamment dans le cadre de la peinture de l'expressionnisme abstrait, du Matièreisme mais de bien d'autres courants artistiques aussi (impressionnisme, divisionnisme, *etc.*), nous permet d'entrevoir le travail qui a été fait pour accomplir cette forme définitive. Cette forme acquise par l'œuvre peut s'entendre comme le lieu de stabilisation compositionnelle, sur le plan de l'expression, et d'institutionnalisation, sur le plan du contenu – l'œuvre est là pour être exposée et implémentée selon les paramètres de valorisation qui déterminent le monde de l'art –, d'un *travail* qui peut se résumer sous le terme de « substance ». En effet, la substance, en peinture, coïncide avec tout le processus de transformation que l'on aperçoit seulement dans certaines œuvres (Pollock), et qui est totalement caché dans d'autres (Raffaello) et qui nous permet de remonter à l'acte de production de l'œuvre, et notamment aux techniques¹⁴⁹. Nous pouvons concevoir ces techniques comme des actions de détermination et de transformation qui permettent à la matière, et aux matériaux, de s'exprimer, d'extraire d'eux-mêmes ce qu'ils peuvent devenir. Car la matière, telle que le pigment pour la peinture ou la lumière pour la photographie, n'est qu'une abstraction qui attend un acte de traçage et de détermination pour commencer à advenir, à s'individualiser, voire commencer à exister et à s'offrir à la perception et à l'appréhension. Il est donc impossible d'identifier ou de percevoir la matière de la peinture ; nous pouvons néanmoins faire un effort et l'envisager comme, par exemple, *du* pigment avant qu'il ne soit mis en boîte et utilisé par un pinceau, *de* l'huile avant qu'il ne soit mélangé aux pigments, *du* bois avant qu'il ne soit coupé pour devenir une toile et cette dernière avant son traitement destiné à accueillir les gestes du peintre¹⁵⁰. Car les gestes du peintre appartiennent au stade de la substance ou, comme il est dit dans Bordron (2012) au stade de l'iconisation qui est caractérisée par un processus de ce genre : « Flux => Inflexion => Parties saillantes => Identification et différenciation => Conjonction et disjonction => Composition et décomposition de parties [...] ». Ce processus qui va du flux indéterminé jusqu'à la stabilisation finale traversant les multiples moments de méréologisation de la matière vers la substance se traduit sur le plan du contenu avec un processus qui va du choix des couleurs, du type de bois pour la toile et de l'expression de la sensori-motricité du peintre jusqu'à l'exposition du tableau dans ses formes définitives à un public donné.

Dans sa *Vie des formes* (1934), Focillon propose des descriptions très sophistiquées de la peinture à l'huile, où il affirme que la couleur peut se glisser sur le support par coulées ou se poser avec fermeté, pénétrer plus ou moins en lui communiquant une qualité sèche ou une qualité grasse (1934, p. 5 et sq).

149 Sur le faire et les techniques d'un point de vue sémiotique voir Beyaert, Dondero et Fontanille (2006).

150 Une des descriptions les plus suggestives de la façon dont on choisit le bois pour l'icône sainte et on le transforme étape par étape se trouve dans Florenskij (1997). Voir aussi des commentaires à cette description d'un point de vue sémiotique dans Dondero (2013) et dans Basso et Dondero (2011).

De la substance font également partie les traitements des supports qui accueillent les pigments et les gestualités, et qui exercent une influence majeure sur les effets lumineux de transparence, de luminosité, de brillance, *etc.* :

La même forme conserve sa mesure, mais change de qualité selon la matière, l'outil et la main. [...] Une forme sans son support n'est pas forme, et *le support est forme lui-même*. Il est donc nécessaire de faire intervenir l'immense variété des techniques dans la généalogie de l'œuvre d'art et de montrer que le principe de toute technique n'est pas inertie, mais action (Focillon, 1934, p. 25-26, nous soulignons).

Ce qui est à retenir est que, dans le processus qui correspond au travail de la substance¹⁵¹, le pigment se décline selon les disponibilités du support ; ces disponibilités, voire ces potentialités font de ce support, comme le dit Focillon, une forme en elle-même ou au moins une pré-forme, voire une disposition à la coïncidence, adaptation ou résistance par rapport à ce que ce support rencontrera comme outil et rythme d'inscription¹⁵². Les gestualités aussi sont des substances au sens où elles sont *dirigées vers*, mais en même temps doivent s'accorder au tout début du processus avec le caractère abstrait caractérisant la « matière d'un pigment » ou la « matière d'un support ». Les pigments et les supports se présentent comme un questionnement sur la suite, en fonctionnant comme une suggestion de développement et, en même temps, comme une résistance à des gestes qui pourraient ne pas être adéquats¹⁵³.

4. L'image numérisée au sein de la base de données : pour une diagrammatique entre nombres et formes

Que dire du processus à travers lequel tout ce travail de détermination de la matière en une forme artistique stabilisée – laissant transparaître le travail (substance) qui l'a amenée à être ce qu'elle est –, subit une numérisation ? Pensons par exemple au travail de l'application de la couleur qui s'exprime dans la texture en peinture. Qu'en est-il de la texture lorsque cette dernière est numérisée ? Et comment rendre compte du fait que cette œuvre est intégrée à une base de données en compagnie d'autres milliers de peintures qui ont été également numérisées et rendues identifiables via des suites de nombres ?

On pourrait répondre que de toute texture picturale ne restera qu'un mince reflet de surface, et qu'une partie du travail fait sur la toile sera perdu pour toujours. Il est évident que le numérique peut aussi reconstruire, à la suite de la numérisation, les caractéristiques des matériaux originaires de la peinture en ajoutant à la « surface » de l'image numérisée des déclinaisons plastiques – via le traitement numérique – qui puissent simuler les aspérités de la matière colorée ou du support à travers des ombres représentées, par exemple.

151 Focillon assimile la technique moins à la syntaxe qu'à une *physiologie* (1934, p. 57) et à un *développement biologique* (p. 58).

152 Nous ne reviendrons pas ici sur la question du support matériel et du support formel de l'image (picturale, photographique et nativement numérique) car la littérature en sémiotique est déjà consistante à ce propos. Voir Fontanille (2005), Beyaert-Geslin (2008), Basso Fossali et Dondero (2011), Dondero et Reyes (2016), Dondero (2020).

153 Focillon (1934) parle de « matière qui résiste » et de « matière contrariée » (p. 73). Une méthodologie d'analyse de ce processus de détermination de la matière est disponible dans Fontanille (2011) où l'auteur aborde la production d'inscriptions, voire d'empreintes (picturales, photographiques, d'écriture) sur les corps des objets.

Mais ce processus de reconstruction, sur la surface numérisée, des textures de l'image picturale, ne se fait que lorsque la focalisation porte sur une seule image ou un petit corpus dont il faut mettre en valeur toute la complexité polysensorielle. Cette procédure n'est pas du tout d'usage dans le cadre des collections d'images contenues dans les bases de données, où le travail d'inscription de la matière est annulé. En effet, face à une collection de milliers d'images contenues dans une base de données, nous sommes confrontés à une autre sorte de matière, à savoir celle qui se présente comme une étendue de nombres visualisable sur un écran d'ordinateur. Il s'agit, d'un certain point de vue, d'une matière numérique qui est en partie déjà déterminée *a minima* car ce qui est « contenu » dans cette page d'écran remplie de nombres ne correspond pas à « la » matière numérique dans son état original¹⁵⁴ (l'abstraction pure des nombres 1 et 0, dans leur état d'avant tout ordonnancement et d'avant toute visualisation sur un écran), mais elle est déjà en partie structurée. Cette structuration est due notamment au fait que ce système déploie les nombres identifiant les images *contenues dans la base de données* et non pas toutes les images déjà produites (et numérisées) dans l'absolu. Il s'agit d'une sélection, et plus précisément d'une collection constituée ; les nombres qui s'affichent sur l'écran sont par conséquent déterminés par cette collection elle-même et pas par toute la peinture produite, à savoir ce qui en sémiotique s'appelle la *langue du visuel*, à savoir à la fois sa grammaire et toutes ses performances¹⁵⁵.

Que se passe-t-il une fois que toutes les images ont été transposées en des suites de nombres, chaque suite identifiant une image bien précise, et que chaque image a été incluse dans une base de données ? Cette base de données n'a pas le statut de ce qu'on appelle une langue, à savoir un système fermé et clos, exhaustif de toutes les manières de peindre, mais bien un réservoir qui s'apparente plutôt au fonctionnement diagrammatique. Nous faisons appel à la notion de diagramme car cette « correspondance » entre images et suites de nombres n'est pas une simple équivalence biunivoque entre une seule image et la suite de nombres qui l'identifie. Lorsqu'on utilise la base de données pour étudier les similarités figuratives et plastiques entre les milliers d'images, il se tisse un rapport diagrammatique entre des suites de nombres qui identifient les images composant la collection, d'un côté, et une multitude de formes visuelles, de l'autre. La relation diagrammatique se joue entre les processus mathématiques et statistiques qui déterminent les similarités formelles entre images et les images telles qu'elles sont perceptibles par un œil humain. Il s'agit donc d'un processus de traduction diagrammatique entre des rapports entre nombres et des rapports entre formes plus ou moins similaires, à savoir entre des procédures statistiques et des relations qui sont ensuite rendues perceptibles dans une visualisation finale qui organise une collection d'images selon des rapports statistiques de similarités. À travers cette visualisation finale, les formes visuelles (re)font surface lorsqu'elles sont visualisées sur un écran, et sont censées se révéler à nous, les observateurs de la visualisation, sous l'organisation topologique qui aura été donnée à l'ensemble de leurs propriétés plastiques par l'analyse computationnelle. Cette dernière aura permis d'« appliquer » la matrice mathématique aux caractéristiques plastiques de chaque image au sein de la collection afin de comprendre leurs *relations*

154 À ce propos, voir l'important texte, sous forme de manifeste, de Bachimont (2023).

155 Sur la grammaire de l'image, voir Groupe Mu (1992) et, pour une discussion récente sur les notions de langue et parole visuelles, et de micro-langues au sein d'une praxis énonciative, voir Dondero (2020).

récioproques (similarité/dissimilarité). Ces visualisations d'images ont été appelées « diagrammatiques » pour cette raison (Dondero 2020).

En ce qui concerne les images faisant partie d'une même base de données et constituant ainsi une collection, elles deviennent traduisibles entre elles. Traduisibles en quel sens ? Au sens où chaque image peut être calculée dans son unicité et mesurée dans toutes ses différences et similarités par rapport à toutes les autres images de la collection. Chaque image peut ainsi être comparée à toutes les images faisant partie de la collection selon des pertinences diverses, à savoir des paramètres – tels que les paramètres de l'intensité de la lumière, des contours et des lignes qui entourent les couleurs, *etc.* Cette comparabilité des images selon divers paramètres rend cette base de données susceptible d'être utilisée au moins de deux manières : pour l'analyse de la collection elle-même, et pour la production (de nouvelles images) à partir de celles déjà présentes dans la base de données.

4.1. L'analyse de la base de données et la visualisation des collections

Focalisons notre attention sur l'analyse. L'analyse qui a été réalisée le plus fréquemment sur des bases de données d'images a répondu à un projet ancien en histoire de l'art, qui est celui de l'*Atlas* d'Aby Warburg (1924-1929). Warburg a en premier affirmé que, pour comprendre une image, il faut connaître les images qui l'ont précédée, qui l'ont développée ou citée et aussi qui ont essayé de la dépasser, de la nier, de la contredire. Les projets de recherches tels que ceux de Lev Manovich (*Media Visualization*) et de Benoit Seguin (*Replica*) ont développé chacun à sa manière une tentative de rendre visibles les résultats de l'analyse des similarités et dissimilarités entre une image et une autre. Les deux projets ont produit des visualisations ayant comme objectif de construire des cartographies des collections d'images qui puissent organiser la base de données et notamment grouper les images de la collection dans des zones différentes de la carte selon leurs affinités/dissimilarités.

Les deux visualisations qui suivent sont de bons exemples des techniques de visualisation respectivement de Lev Manovich (Figure 3) et de Benoît Seguin (Figure 4). Les deux projets partagent certains objectifs et se distinguent par leurs instruments d'analyse et par les corpus analysés, ainsi que par les styles choisis pour visualiser les données.

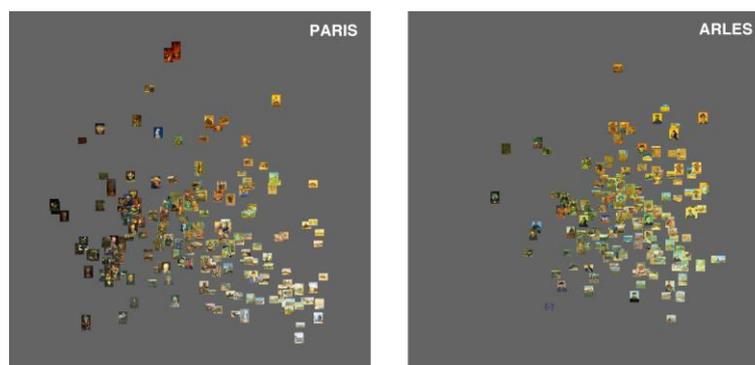


Figure 3. Lev Manovich (2011). Comparaison entre les peintures produites par Van Gogh à Paris (gauche) et à Arles (droite) par rapport à la brillance et à la saturation. Axe x : moyenne de brillance ; axe y : moyenne de saturation.

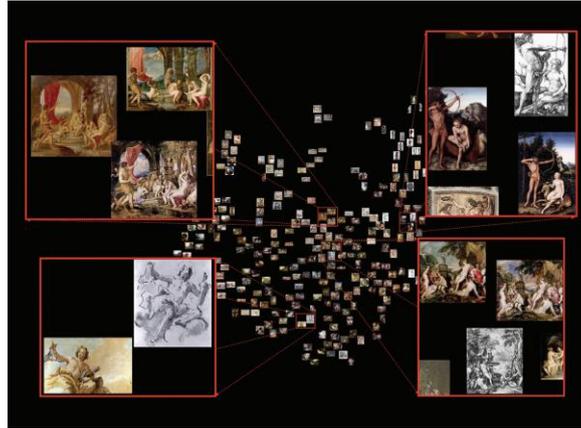


Figure 4. Projet Replica. Voir Seguin (2018).

Le projet de la *Media Visualisation* a été lancé en 2010. Il mesure et ensuite visualise des similarités visuelles dans des collections d'images massives, notamment des œuvres picturales des artistes de la fin du 19^e siècle dont la production se positionne à cheval entre la figuration et l'abstraction ; le projet *Replica*, porté par Benoît Seguin au *Digital Humanities Lab* de l'EPFL en 2015, vise à repérer la migration des motifs iconographiques d'œuvres picturales, mais aussi de dessins et estampes présents au sein de la collection de la Fondation Cini de Venise.

La *Media Visualisation* traite les images sélectionnées à travers des techniques basées sur l'extraction de leurs caractéristiques dites de bas niveau (*low-level features*), telles que l'intensité des couleurs, les contours et la position des formes, selon un apprentissage semi-supervisé, qui dépend en partie des choix du chercheur qui connaît le corpus et utilise les paramètres plastiques pour tester les styles picturaux par rapport aux connaissances établies en histoire de l'art. En revanche, le projet *Replica* utilise des méthodes d'apprentissage profond (*deep learning*) qui laissent la machine plus libre dans l'élaboration des images et de leur analyse, la machine étant entraînée par des corpus « exemplaires ». Il s'agit donc d'une méthode moins supervisée que celle utilisée par Manovich qui extrait des propriétés formelles rendues pertinentes directement par la compétence du chercheur¹⁵⁶. Autrement dit, l'apprentissage profond s'appuie davantage sur les corpus par lesquels la machine a été nourrie, à savoir sans aucune autre instruction que les corpus d'entraînement.

La première caractéristique commune est que les deux projets utilisent des descripteurs visuels pour analyser de grandes collections d'images, au lieu d'utiliser exclusivement des métadonnées telles que la date et le lieu de production, le genre, *etc.* Comme l'a indiqué Manovich (Manovich 2015), le principal défaut de la classification à l'aide de métadonnées standard est que les termes utilisés dans la classification des images ne reflètent pas du tout les caractéristiques du langage visuel, c'est-à-dire les formes spécifiques d'organisation des images¹⁵⁷.

156 Évidemment, dans le cas du *deep learning* également, le chercheur choisit, dans certains cas, un corpus d'images d'entraînement assez ciblé pour pouvoir ensuite analyser de nouvelles images selon ce que la machine aura retenu de son entraînement.

157 Sur le débat au sujet de l'autonomie du langage visuel et son métalangage, voir Fabbri (1998) et la critique de Dondero (Dondero 2017b, 2020) à la translinguistique de Barthes et Benveniste. Sur la prédication caractérisant le langage verbal et la composition caractérisant l'image, voir Bordron (2010).

Le deuxième point en commun est que les deux projets produisent des visualisations d'images fonctionnant comme des méta-images, c'est-à-dire que les visualisations elles-mêmes constituent des processus d'analyse (au sens de la division et de la réorganisation) d'images – comme expliqué dans Dondero (2017a, 2019). Cette analyse-visualisation doit être comprise comme le résultat d'opérations méréologiques de division, de groupement, de comparaison que la machine opère sur la collection¹⁵⁸.

Une conclusion que nous pouvons tirer de ce genre d'analyse computationnelle qui, pour fonctionner, doit transformer l'image, et avec elle la collection d'images dans laquelle elle est contenue, en un ensemble de nombres qui sont en partie indépendants – en tant que caractéristiques plastiques (*low-level feature*) isolables – de la totalité de l'image dont ces caractéristiques ont été extraites, est que l'image subit ce que nous pourrions appeler une « désintégration ». Cette désintégration a été problématisée non seulement dans des livres qui se sont imposés comme fondamentaux dans l'histoire des médias (Manovich 2001, 2020) mais aussi dans le cadre de la réflexion artistique. Nous pensons aux expériences de l'artiste américain Paho Mann¹⁵⁹ qui met en scène des dispositifs de production d'images qui ont explosé en raison des processus de numérisation, à savoir leur « décorporation ».

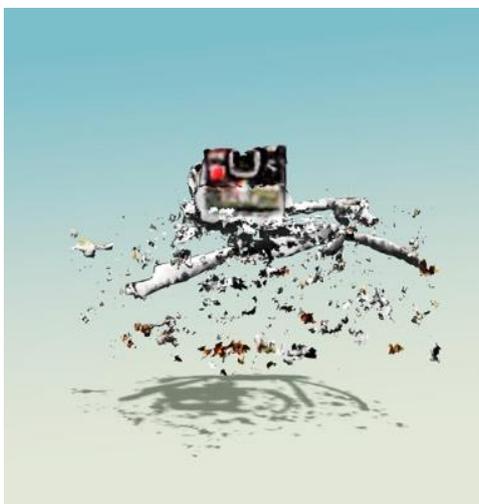


Figure 5. Paho Mann, série *Fragmented camera*, 2019.

Cette image (Figure 5) thématise en effet une explosion du corps de l'appareil producteur en mille morceaux, à savoir un appareil photographique qui finit par *se diffuser dans l'environnement*. Contrairement aux images appartenant au mouvement du *Glitch Art*, qui montrent l'impact du numérique sur des objets (qui en résultent par conséquent fracturés, ou pleins de bavures et rayures)¹⁶⁰, les productions de Paho Mann fonctionnent de manière différente. Ce n'est pas le corps d'un objet quelconque qui se retrouve à subir les accidents numériques, mais bien le corps même de l'appareil photo – qui explose. Cela signifie que la technique de production s'effrite, se décompose : le statut d'empreinte est révoqué, son pouvoir est annulé. Notamment son *pouvoir de tenir ensemble la réalité*, au sens de représenter à travers un point de vue englobant ce que nous avons devant les yeux et appelons

158 Sur la méréologie comme approche des relations entre une totalité (la collection) et ses parties (les images individuelles qui la composent) et les relations entre les parties elles-mêmes, voir Bordron (1991, 2011).

159 Voir le site web de l'artiste à cette adresse : <http://www.pahomann.com>.

160 Le *Glitch Art* vise à imiter, via le langage visuel, l'idée de bruit (à l'origine sonore) produit par les failles des performances technologiques.

pro-photographique. Car la mission de la photographie n'était évidemment pas la ressemblance avec la réalité ; le pouvoir de la photo était en revanche de *faire tenir ensemble une vision des choses*, comme si cette vision était un organisme conçu dans son intégrité. Ce pouvoir de production de totalités était assuré par la pratique photographique. L'empreinte, tant discutée dans ce livre (Basso Fossali et Dondero 2011), et le problème de l'énonciation photographique, étaient abordés comme les composants d'une vision compacte qui se tenait, d'un côté, grâce à l'œil et au style de regard de chaque photographe et, de l'autre, en raison de l'effet globalisant de l'empreinte. L'empreinte a en effet historiquement eu la mission et la capacité de construire des totalités là où il n'y avait que de la dispersion, la dispersion du monde, de l'environnement. Si donc l'empreinte photographique construisait des totalités solides, la numérisation (la numérisation des œuvres d'art, les œuvres nativement numériques, ainsi que les images manipulées via les instruments numériques) posent le problème de la tenue de la vision de quelque chose comme une totalité, un entier. Autrement dit, ce qui est en cause ici est l'entièreté de l'image, de l'image entendue comme totalité, l'image comme corps, comme organisme, par définition considérée comme une unité inaliénable¹⁶¹. Ce corps est mis à mal, comme nous le montre finement Paho Mann. Ce corps ne tient plus. Ni comme texte, ni comme objet, car sa densité syntaxique et sémantique, qui caractérise l'œuvre d'art en tant qu'image autographique est partie en fumée, autant que son cadre.

Mais comment pouvons-nous expliquer cette iconographie de l'explosion ? Pourquoi Paho Mann aurait-il choisi l'explosion et non pas, comme dans des cas plus classiques de Glitch Art, la mise en scène de la forme carrée des pixels qui montre la spécificité du numérique (à savoir la discontinuité dont il est fait, les 0 et les 1 qui se succèdent, se recombinent et s'affichent en tant que schématisation de couleurs) ? Paho Mann fait un choix plus original et plus audacieux ; il ne montre pas la matière du numérique, à savoir les pixels manipulables, la chair vide de l'image, mais une autre et plus intéressante caractéristique du numérique, à savoir le fait que l'image n'est qu'une série de caractéristiques isolables et ensuite recomposables – et que son unité est perdue. Ces caractéristiques peuvent former à nouveau la totalité d'origine, ou une tout autre composition tout autant possible avec la recombinaison de ses caractéristiques, à savoir de ces éléments qui sont non seulement recombinaisons, mais surtout sans cesse manipulables et dotés d'une identité éphémère et instable.

4.2. Generative IA. La production d'images à partir des bases de données

Les bases de données et les méthodes de l'intelligence artificielle et de la *computer vision* ne servent pas exclusivement à l'analyse des collections, mais aussi à la production de nouvelles images à partir de toutes les images qui sont stockées et annotées selon les styles, les auteurs et les genres, dans les bases de données disponibles (*Wikiart, Iconclass, etc.*). Les générateurs d'images comme *Midjourney* ou *Stable Diffusion* permettent de produire des images à partir des descriptions via le langage naturel, et d'autres plateformes comme *Nightcafé*. *AI Art Generator* peut aussi générer de nouvelles images à partir d'une image et d'un texte, changer le style d'une photo, mélanger plusieurs styles ou plusieurs images d'artistes différents, *etc.*

¹⁶¹ Par unité inaliénable il faut entendre et celle du corps humain et celle de l'image autographique au sens de Nelson Goodman (1968) en tant que densité syntaxique et sémantique.

Quoi qu'il en soit, l'intelligence artificielle via les réseaux de neurones peut aujourd'hui produire des images à partir des stocks numérisés qui comprennent tous les styles et les auteurs les plus célèbres de l'histoire de l'art et de la photographie contemporaine¹⁶². Les critiques à ces images produites par les algorithmes abondent évidemment, notamment dans les commentaires des moralisateurs de la production artistique qui ne peut être qu'humaine et venant de l'esprit créateur absolu. En revanche, les chercheurs qui connaissent un tant soit peu l'histoire de l'art ainsi que l'histoire des médias savent non seulement que l'histoire de l'art est une suite des reprises de l'ancien¹⁶³, de déformations, corrections, mélanges de styles ainsi que des expériences sur l'automatisation, mais aussi que ces images générées par ordinateur nous permettent de comprendre la manière dont des grandes œuvres d'artistes du passé peuvent être croisées entre elles et, dans certains cas, nous faire découvrir des nouvelles caractéristiques de chaque artiste – justement grâce au croisement d'images connues et à l'intermédiation du texte verbal. À ce propos, il faut rappeler que, dans sa page Facebook, Lev Manovich a commencé en septembre 2022 à produire des images qui sont le résultat de croisements entre œuvres d'artistes tels que Bosch et Kandinsky ou entre des grands peintres du passé et la photographie contemporaine, ou entre un style et un imaginaire. Cet imaginaire peut être par exemple « évoqué » au sein de *Midjourney* par un texte de ce genre : « La froide campagne sibérienne » ou, lorsqu'on souhaite restreindre les possibles productions de la machine, préciser selon le style de quel auteur (« la plage méditerranéenne selon le style de Matisse »).

Lorsqu'on commence à utiliser *Midjourney*, ou *Stable Diffusion*, ou d'autres générateurs d'images, on se rend compte que le processus de production d'une image ou d'une série d'images telles que celles produites par Lev Manovich ou George Legrady¹⁶⁴ implique plusieurs opérations de la part de la personne qui l'utilise. En effet, lorsqu'on donne une instruction à la plateforme *Midjourney*, par exemple « Salle de réunion à Liège selon le style de Giacometti » on obtient quatre versions de cette instruction verbale, qui se différencient entre elles par l'intensité de la lumière, le type de mobilier, le positionnement du mobilier, etc. L'expérimentateur peut choisir la version qui lui convient le plus et décider de poursuivre la recherche de l'image qu'il imagine pouvoir produire (on part des signifiants et on va à la recherche de l'idée : il s'agit d'un cas de perception théorisante) en donnant des instructions supplémentaires pour modifier la version de l'instruction choisie, à savoir l'image à travers laquelle la quête va continuer. Les possibilités de transformer les quatre versions produites, en en choisissant à chaque série de quatre seulement une, peut se continuer jusqu'à l'apparition de l'image produite par l'algorithme qui puisse satisfaire l'expérimentateur. La production peut ainsi être décrite à travers des

162 Ce qui est surprenant est que certaines images produites par la machine peuvent obtenir des prix lorsqu'elles sont mises en compétition avec des images produites par des humains. Voir le cas de la *Colorado State Fair* où Jason Allen a remporté le concours d'art grâce à son œuvre intitulée *Théâtre D'opéra Spatial* produite par *Midjourney* : <https://www.tomsguide.fr/polemique-une-oeuvre-d-art-generee-par-ia-remporte-un-concours-les-artistes-sindignent/>. Un autre exemple d'œuvre d'art produite par l'intelligence artificielle est celle de Refik Anadol Studio intitulée *Unsupervised* (2022). Ce projet utilise les réseaux neuronaux entraînés sur une base de données de dix milles œuvres d'art appartenant à la collection du MOMA. Cette collection comprend des œuvres d'art moderne allant de 1870 à 1970 ainsi que des œuvres des décennies successives. À propos de cette œuvre, voir Manovich (2023) et le paradoxe qu'il met en lumière entre le mouvement du modernisme auquel appartiennent les œuvres dans la base de données qui visent le nouveau et la destruction de l'ancien et les algorithmes qui les retravaillent, qui sont comparés par Manovich à un artiste très conservateur.

163 En sémiotique, voir la notion de bricolage (Floch 1990).

164 Voir le compte Instagram @georgelegrady avec ses intéressantes productions *Midjourney*.

opérations de décision, de demandes de transformation, de traduction entre langage verbal et langage visuel¹⁶⁵. En outre, comme l'explique Manovich en prenant en considération la production sur Stable Diffusion de Lev Pereulkov, *Artificial Experiments 1-10*, de 2022, l'expérimentateur peut décider d'affiner un réseau de neurones existant à travers des instructions qui ont la capacité de rendre le réseau de neurones attentif aux souhaits de l'expérimentateur et minimiser ainsi les biais ou le bruit produit par des bases de données trop larges.

Une autre manière de limiter les possibles génératifs de la machine est non seulement d'indiquer un ou deux styles d'artiste, ou d'affiner le réseau avec certaines images annotées par l'expérimentateur comme dans le cas de Pereulkov, mais aussi d'indiquer explicitement à la machine la technique à utiliser, telle que par exemple « dessin à la craie », « peinture à l'huile », « fresque », *etc.*

L'expérimentateur doit non seulement prendre des décisions sur les versions offertes par les premières instructions données, mais aussi tenter de limiter progressivement les « libertés » prises par la machine (qui peut ajouter des objets par exemple selon le style ou l'artiste choisi) ou les « contraintes » stéréotypées de la machine qui agit statistiquement. Mais on peut aussi décider de démultiplier les options et tester sur un seul sujet (un paysage, une nature morte) le style de plusieurs peintres ou photographes. Il est clair que, en ce qui concerne le style photographique, comme écrit dans Basso Fossali et Dondero (2011), il est plus difficile de le « stabiliser », voire de le stéréotyper, car l'énonciation photographique dépend en partie des formes du monde et le pouvoir du photographe de différencier son style est plus limité que celui du peintre. Il se peut aussi que le réseau de neurones entraînés seulement sur certaines images d'un artiste ne propose que le stéréotype d'une certaine période de la production d'un peintre ou d'un photographe. Mais ce qui est certain dans les productions de Manovich via *Midjourney* est que les résultats, par exemple d'un croisement entre Bosch et Malevitch, mettent en scène de petites figurines selon le style de Bosch sans pourtant les dupliquer à l'identique. Les figurines se modifient selon les positions qu'elles occupent au sein du paysage dont les coordonnées sont données par des figures à la Malevitch, comme l'on peut voir ici (Figure 6).

165 Aluminé Rosso a proposé à George Legrady (communication au colloque « Face it ! » organisé à l'université de Liège du 25 au 27 janvier 2023 par M. G. Dondero, M. Leone et C. Paolucci) de considérer ces opérations comparables à celles d'un curateur d'exposition qui conseille l'artiste, teste ses propositions et l'aide à définir la version définitive de son travail selon l'environnement d'exposition et d'implémentation.



Figure 6. Lev Manovich (2023). Image generated in *Midjourney* using prompt “painting by Malevich and Bosch”.

Comme dans le cas d’une autre production de Manovich, qui croise Brueghel et Kandinsky (Figure 7), l’on peut affirmer que les artistes abstraits tels que Malevitch et Kandinsky sont utilisés par la machine comme des instructions pour construire une topologie globale, un paysage qui puisse accueillir les figurines des peintres tels que Bosch et Brueghel, traditionnellement considérés comme des paysagistes, mais surtout, selon l’œil de la machine, utilisables comme des spécialistes de petites figurines répétables et modifiables au sein du paysage kandiskyen ou malevitchien.



Figure 7. Lev Manovich. *Midjourney*, prompt: “Painted by Brueghel and Kandinsky”, Fall 2022.

Une autre expérience faite par Manovich est celle de tester le style d’un artiste, par exemple David Caspar Friedrich, sur des sujets qui ne sont pas ceux que l’artiste a privilégiés dans sa carrière, par exemple des natures mortes avec des fleurs. Ou encore, on peut tester des styles photographiques sur des natures mortes espagnoles, italiennes et flamandes et découvrir que l’artiste « le plus photographique », à savoir celui qui est plus proche de ce que la machine considère comme « typiquement photographique » est un flamand, à savoir Pieter Claez, qui est celui qui a le plus joué sur les transparences et la brillance. Les expériences possibles sont bien multiples !

Conclusions

Nous avons exploré diverses constitutions possibles d'un plan d'expression en insistant sur ses composants essentiels que sont le temps, l'espace et la matière. Ces composants n'ont de véritable existence que dans la mesure où ils reçoivent des formes, que celles-ci proviennent de notre rapport avec le monde dans une perception ou d'un acte créateur nécessaire pour exprimer un sens, c'est-à-dire une idée. Nous avons vu en quel sens un plan d'expression est par essence manipulable, non seulement de par sa nature sensible, mais aussi parce qu'il est un lieu de création aussi bien dans la tradition picturale que dans les nouveaux traitements informatiques. En prenant l'exemple des images dans leur diversité, nous avons essayé de montrer comment la pratique de la création, mais aussi de la réception, sont liées ensemble dans un parcours dialectique et/ou diagrammatique.

Un point essentiel doit être souligné pour éviter toute confusion. La notion d'expression, ou encore de signifiant, est une notion qualitative et pour cette raison échappe aux mesures physiques. On peut bien sûr mesurer une quantité de lumière ou sa probabilité d'apparition. Il s'agit alors d'un signal transportant une information, mais non d'un signifiant. Physiquement, on peut penser qu'il s'agit de la même chose, mais le risque est alors d'ignorer la spécificité du fait sémiotique. Si une physique du signifiant est possible, ce ne peut être qu'une physique qualitative¹⁶⁶.

Bibliographie

ARISTOTE

1966 *Physique*, I, 190, b, 7, trad. fr. H. Carteron, Paris, Les belles lettres.

BACHIMONT, Bruno

2023 *Manifeste pour l'intelligibilité du numérique*. Disponible sur : https://doi.org/10.34745/numerev_1922. Consulté le 13/07/23.

BEYAERT-GESLIN, Anne

2008 « De la texture à la matière », *Protée*, vol. 36, n° 2, pp. 101–110, Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/019026ar>. Consulté le 13/07/23.

BEYAERT-GESLIN, Anne, DONDERO, Maria Giulia et FONTANILLE, Jacques

2006 « Arts du faire », *Actes sémiotiques*, Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3066>. Consulté le 13/07/23.

BASSO FOSSALI, Pierluigi et DONDERO, Maria Giulia

2011 *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.

BORDRON, Jean-François

1991 « Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle », *Langages*, n° 103, pp. 51-65.

BORDRON, Jean-François

2010 « Rhétorique et économie des images », *Protée*, vol. 38, n° 1, pp. 27-39.

BORDRON, Jean-François

2011 *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF.

BORDRON, Jean-François

2012 « Image, événement, présupposition », *Visible*, n° 8, Limoges, Pulim, Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/visible.425>. Consulté le 13/07/23.

DONDERO, Maria Giulia

2013 « Picturing Transcendence », *Image & Narrative* vol. 13, n° 4, pp. 221-34, Disponible sur : <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/282>. Consulté le 13/07/23.

166 Sur ce point voir Petitot-Cocorda 1985.

- DONDERO, Maria Giulia
2017a « The Semiotics of Design in Media Visualization: Mereology and Observation Strategies », *Information Design Journal*, vol. 23, n° 2, pp. 208-218.
- DONDERO, Maria Giulia
2017b « Barthes entre sémiologie et sémiotique : le cas de la photographie », in Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes : Continuités*, Paris, Christian Bourgois, pp. 365-393.
- DONDERO, Maria Giulia
2019 « Visual semiotics and automatic analysis of images from the Cultural Analytics Lab: how can quantitative and qualitative analysis be combined? », *Semiotica*, n° 230, pp. 121-142, Disponible sur : <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0104>. Consulté le 13/07/23.
- DONDERO, Maria Giulia
2020 *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann.
- DONDERO, Maria Giulia et REYES GARCIA, Everardo
2016 « Les supports des images : photographie et images numériques », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n° 9, Disponible sur : <http://rfsic.revues.org/2124>. Consulté le 10/07/23.
- FLOCH, Jean-Marie
1990 *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- FLORENSKIJ, Pavel
1997 *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano.
- FOCILLON, Henri
1934 « Vie des formes », in *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, 7e édition, 1981.
- FONTANILLE, Jacques
2005 « Du support matériel au support formel », in M. Arabyan et I. Klock-Fontanille (dir.), *L'Écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 183-200.
2011, *Corps et sens*, Paris, PUF.
- GRANGER, Gilles-Gaston
1976 *La théorie aristotélicienne de la science*, Paris, Aubier Montaigne.
- GOODMAN, Nelson
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.
- GROUPE MU
1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
1998, « L'effet de temporalité dans les images fixes », *Texte*, n° 21-22, pp. 41-69.
- HJELMSLEV, Louis
[1943] 1971 *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. fr. Una Canger, Paris, Minuit.
- KANT, Emmanuel
1967 *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Tramesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF.
1974 *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin.
- MANOVICH, Lev
2001 *The Language of New Media*, Cambridge MA, MIT Press; trad. fr. *Le langage des nouveaux médias*, Paris, Les presses du réel, 2010.
- MANOVICH, Lev
2011 « Style Space: How to compare image sets and follow their evolution », Disponible sur : http://manovich.net/content/04-projects/073-style-space/70_article_2011.pdf. Consulté le 10/07/23.
- MANOVICH, Lev
2015 « Data Science and Digital Art History », *International Journal for Digital Art History*, vol. 1, n° 1, pp. 3-35.
- MANOVICH, Lev
2020 *Cultural Analytics*, Cambridge MA, MIT Press.

MANOVICH, Lev

2023 « Seven Arguments about AI Images and Generative Media », in L. Manovich et E. Arielli (dir.) *Artificial Aesthetics* (livre in progress). Disponible sur : <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics-book>. Consulté le 13/07/23.

PETITOT-COCORDA, Jean

1985 *Les catastrophes de la parole, de Roman Jakobson à René Thom*, Paris, Maloine.

2004 *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose.

PLATON

Sophiste, 247c, trad. Nestor L. Cordero, Paris, Flammarion.

SEGUIN, Benoit

2018 « Making large art historical photo archives searchable », *Dissertation*, Lausanne, EPFL Scientific Publications. Disponible sur : <https://infoscience.epfl.ch/record/261212>. Consulté le 13/07/23.

SIMONDON, Gilbert

2014 *Imagination et invention*, cours de 1965-1966, Paris, PUF.

WARBURG, Aby

[1924-1929] 2012, *L'Atlas mnémosyne*, Éditions Atelier de l'écarquillé, Paris.

WISMANN, Heinz

2010 *Les avatars du vide : Démocrite et les fondements de l'atomisme*, Paris, Hermann.

Pour citer cet article : Maria Giulia Dondero, Jean-François Bordron. « L'expression : de Hjelmslev à l'analyse computationnelle des larges collections d'images », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8077>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Analyses et recherches sémiotiques

ACTES SEMIOTIQUES

Retour vers le passé du futur
Texte introductif pour la réédition de «
Sémiotique et prospectivité »

Eric Bertin
Université de Limoges, Sciences Po

Si 1984 est le nom du célèbre roman éponyme de George Orwell, publié en 1949, c'est aussi – dans un registre certes plus confidentiel – l'année de publication par la revue *Actes Sémiotiques* d'un numéro intitulé « Sémiotique et prospectivité »¹⁶⁷. Les sémioticiens à l'œuvre avaient-ils souhaité opportunément s'inscrire dans cette année prophétique, pour aborder eux aussi les questions relatives au régime de l'anticipation ? Toujours est-il que ce numéro du Bulletin, confié à la direction de Manar Hammad et Ivan Avila Belloso, visait à interroger les procédures prospectives et à les soumettre à l'examen sémiotique. Le numéro rassemblait huit contributions, de Per Aage Brandt, Pierre Delpuech, Marco Jacquemet, Catherine Pellegrini, Jean Petitot, Claude Zilberberg, ainsi que celles des deux auteurs en charge du dossier. Il s'agissait de positionner la sémiotique, stratégiquement et scientifiquement, dans sa capacité à se saisir d'une préoccupation croissante du champ social, politique et économique. Il est vrai que dans un monde contemporain qui gagnait en complexité, la prospective et le « prospectiviste » étaient devenus des termes en vogue dans les années 80, ainsi que le rappelle la revue *Futuribles*, dans son *Histoire et mémoire de la prospective* (2023). La création par le Conservatoire national des arts et métiers (CNAM) de la chaire de Prospective industrielle en 1982, constituait alors un indice institutionnel de cet intérêt et de cette préoccupation pour la « faculté de prévoir ».

Aujourd'hui, près de quarante ans après cette publication, la réédition numérique de ce numéro est particulièrement bienvenue, car elle met en branle le double mouvement rétrospectif et prospectif au cœur de la machinerie sémiotique. C'est d'abord l'occasion de revenir, avec le bénéfice du recul, sur ce que pouvait dire la sémiotique de la prospectivité en 1984, comment elle construisait cet objet et les catégories qu'elle mobilisait pour en rendre compte, les éclairages théoriques et méthodologiques qu'elle sollicitait pour dégager une « prise » (Landowski, 2009). On mesure ici la vigueur de ces textes, et les zones de convergence et de tension qu'ils dessinent, notamment autour de l'articulation entre prévision et prédiction. Mais c'est aussi l'occasion de réévaluer l'apport sémiotique, dans un monde où la complexité, l'incertitude et le court terme semblent être devenus les coordonnées épistémiques et temporelles du récit de l'humanité. Un monde en transformation profonde, dans lequel les sciences

¹⁶⁷ « Sémiotique et prospectivité », Manar Hammad et Ivan Avila Belloso (dir.), *Actes Sémiotiques*, VII, 32, 1984. Les références aux différentes contributions du numéro seront notées dans le texte par les initiales SEP, suivies de l'indication de la page mentionnée.

sociales sont convoquées pour éclairer un futur à la fois prévisible et incertain, et où la demande sociale de prospective n'a sans doute jamais été aussi forte.

L'ambition des auteurs ne prétend pas faire de la sémiotique une science prospective, mais plutôt de rendre compte sémiotiquement des procédures à l'œuvre dans les différentes praxis prospectives, et ainsi « apporter quelque chose à une science de l'action concertée » (SEP, 4), et être utile « aux planificateurs, futurologues, et autres hommes d'action ». La recherche sémiotique s'était alors déjà penchée sur la problématique de l'anticipation, en s'intéressant à la question de la stratégie. Des travaux fondateurs menés notamment par Éric Landowski et Paolo Fabbri, ainsi que par Jacques Fontanille (1983), s'étaient intéressés à l'incertitude engendrée par l'anticipation de la confrontation entre actants, et aux procédures stratégiques d'anticipation, de calculs et de simulacres déployées pour tenter de prévoir ce qui n'est pas encore advenu.

En se tournant vers la prospective, le premier constat des auteurs est décevant, regrettant le refus des acteurs et praticiens de la prospective – ou le manque d'intérêt ? – de participer à ce projet. À une exception notable toutefois, celle de Pierre Delpuech et sa contribution sur la prévision boursière, prévision dont la seule compétence serait réduite à la diminution du risque (SEP, 24), et dans un autre registre, celle de Jean Petitot sur la prédiction scientifique. On sait que l'imaginaire populaire accorde à la bourse des vertus prophétiques et une vertu d'infailibilité. Pourtant, on a là un domaine d'exercice de la prévision où la rationalité cognitive du régime analytique se trouve régulièrement contredite par l'irrationalité et les fluctuations d'un système de croyances collectives. Qu'en serait-il aujourd'hui de la collaboration de la communauté des praticiens ? Serions-nous capables de « manipuler » sémiotiquement les acteurs de ce champ pour les convaincre de participer à un tel projet ? Voilà un défi qui mettrait sagement à l'épreuve le pouvoir persuasif de la discipline, et sa capacité à créer les conditions d'un dialogue intellectuel sur cette question, pour reprendre la fameuse structure du défi (Greimas, 1983).

À défaut d'avoir pu pleinement construire ce dialogue à l'époque, les sémioticiens ont abordé la prospective sous l'angle des interrogations épistémologiques qu'elle soulève pour la sémiotique. Il est vrai que l'orientation de cette dernière est par nature rétrospective, contrainte qu'elle est de prendre ses objets « par la fin », à travers leur manifestation, pour « remonter vers le début » (SEP, 6). Mais inversement, ses outils et ses concepts dont le carré sémiotique, les modes d'existence, ou encore le parcours génératif, l'amènent à réfléchir à des textes qui ne sont pas encore, ou qui pourraient advenir. Jean Petitot cerne les deux niveaux de prédictibilité en sémiotique : d'une part, une sémiotique de la prédictibilité, appréhendable à travers l'étude du contrat fiduciaire ou de la promesse ; et d'autre part la force prédictive de la théorie sémiotique (SEP, 12), et qui amène à s'interroger par exemple sur le type de prédictibilité du schéma narratif, et la capacité prospective du niveau narratif profond. Si on la considère dans une perspective scientifique, la question de la prédictibilité est étroitement liée à celle du déterminisme, sorte de Graal et d'espace utopique de la prédiction, puisqu'il conditionne sa performance. L'ère de l'algorithme incarne de manière radicale – et alarmante – cette technologisation et cette systématisation de la prédictibilité.

C'est la divination qui s'impose comme un champ fécond d'exploration de la prospective, de manière à la fois prévisible et un peu inattendue. La pratique divinatoire, sous ses différentes formes, et la pratique scientifique ont en effet une visée commune de prévoir les événements. Les contributions de

Ivan Avila Belloso et de Catherine Pellegrini rappellent l'importance du rôle de la temporalité en tant que simulacre indispensable à l'interprétation prospective (SEP, 33). L'aura de la prospective tient en effet à cet état d'attente et de préparation à ce qui peut venir sur l'horizon temporel, auquel s'attache le prestige chimérique et obsessionnel d'une activité que l'auteur du *Rivage des Syrtes* avait si dramatiquement et intensément saisi (Gracq, 1951). Les deux auteurs nous rappellent aussi opportunément que dans ces univers de sens orientés vers la prévision et la prédiction, le hasard (SEP, 31) constitue toujours une sorte d'angle mort, d'impensé. Le régime de l'aléa défini par Landowski (2005), et notamment l'aléa programmé et l'aléa motivé, pourrait sans doute nourrir utilement la réflexion sur le hasard.

Plus généralement, la structure porteuse de la prospective s'articule autour de la prévision et de la prédiction, modalités d'un faire prospectif généralisable. La pré-vision reposerait en grande partie sur une activité interprétative, consistant à lire les signes prospectifs d'une réalité à-venir. Elle serait ainsi en quelque sorte la compétence préalable à la pré-diction, performance du discours prédictif régie par la « certitude » du côté de l'énonciateur et par le « probable » du côté de l'énonciataire (SEP, 37). Se déplaçant sans cesse sur un horizon de temporalité, la signification du discours de la prospective se construit dans la négociation permanente des modalités véridictoires et épistémiques. Retenons enfin cette caractéristique du faire prospectif soulignée par Claude Zilberberg, en tant que faire cognitif adossé au savoir, mis au défi de proposer à la fois des modèles d'intelligibilité pour « comprendre », et des modèles d'efficacité, sommé « d'agir » et de « réussir » (SEP, 39).

L'expérience et le regard contemporains confirment toute l'actualité et la pertinence de ces textes. Leur réédition peut être aussi l'occasion d'interroger quelques aspects plus récents de cette problématique de la prospectivité. La pandémie, entre autres, a amené à reconsidérer la segmentation et l'articulation des régimes temporels dans un continuum poreux où les temporalités semblent se chevaucher (Fontanille, 2021). Jacques Fontanille se penche notamment sur l'analyse de ce régime temporel contemporain exacerbé par la pandémie dans lequel *le futur est déjà dans le présent*. Il est vrai qu'avant même le covid, la question de la prospectivité semblait déjà hantée par l'imaginaire de la transition et ses déterminations qui contraignent le sujet contemporain à reconsidérer les modalités temporelles et rythmiques de tout processus de transformation.

La problématique des tendances apporterait sans doute un éclairage complémentaire, en ce qu'elle illustre une autre modalité du faire prospectif. Selon Giulia Ceriani, il ne s'agit pas de « regarder en avance mais de jouer d'avance », c'est-à-dire de produire des simulations de futurs possibles à partir desquelles sélectionner les exemplaires qui survivront le plus facilement, et investir au maximum afin qu'ils croissent (Ceriani, 2015). C'est donc extraire et actualiser un artefact de futur, selon la modalité du probable, pour l'extraire de sa gangue de virtualité et faire en sorte que le développement de ses actualisations dans le présent se transforment en réalité et se constituent en partie intégrante de ce présent, prenant la forme thématique de la prophétie auto-réalisatrice. Le sujet du faire prospectif, modalisé par son vouloir, n'essaye pas de prévoir ce qui n'est pas encore, mais de *pré-figurer* et de *con-figurer* ce qu'il veut faire advenir. D'une certaine manière, les « tendances » de la mode ne procèdent pas autrement. En donnant une forme et une figure à des objets, la tendance vise moins à prédire l'avenir qu'à le produire, à partir d'une intentionnalité. Elle a naguère trouvé dans le film *Minority Report* (Spielberg, 2002) son expression hyperbolique et dystopique.

Il semblerait qu'aujourd'hui la prospective voie sa forme et sa praxis s'infléchir, en partie sous la pression exercée par les imaginaires médiatiques et fictionnels. Elle tend à s'émanciper, dans une certaine mesure, du modèle initial constitué par la prédiction scientifique. On voit ainsi se développer une forme prospective qui renégocie les régimes véridictaires liés au couple fiction/réalité. Elle se caractérise par la scénarisation, combinant les niveaux discursif, pratique et stratégique (Fontanille, 2008) dans une même activité. Des instances de pouvoir, telles que le ministère de la Défense, font appel à des équipes de scénaristes et d'écrivains pour développer – en partie collectivement – des scénarios permettant de penser le futur des conflits, de les faire prioriser par un Destinateur-décideur pour ensuite concevoir des stratégies planificatrices adaptatives. L'originalité principale réside dans l'hybridation des régimes prospectifs : ni purement réalistes, ni purement fictionnels, les récits proposés peuvent décliner une palette véridictaire entre le plausible, l'envisageable, l'improbable. Le registre ultra réaliste combiné au registre fictionnel, par exemple, peut donner naissance à des scénarios régis par une sorte d'in vraisemblance crédible. Le contrat fiduciaire de la prospective se renégocie, et le *savoir-vrai* voit sa place redéfinie, collaborant avec le *savoir-figurer* et l'imagination, pour tenter de faire raison à la part d'imaginaire et d'irrationnel dans l'anticipation de ce qui est à venir. Le projet *Amazonies Spatiales*, auquel l'auteur de ces lignes a la chance de participer, illustre bien ce nouveau mode de collaboration entre différents régimes de production de la signification prospective. À l'initiative de l'Agence spatiale européenne et de l'institut Matrice, *Amazonies Spatiales* vise à repenser collectivement les imaginaires spatiaux dans la perspective de futurs souhaitables pour la planète. Il s'agit, pour produire des grands récits prospectifs situés en 2075, de faire collaborer une communauté d'auteurs en résidence d'écriture avec un collègue d'experts et de chercheurs issus de différentes disciplines.

De nouveaux espaces et enjeux se dessinent donc dans le champ de la prospective. On peut souhaiter que la relecture de ces textes fondateurs fasse naître le désir, ou la nécessité, d'ouvrir un nouveau chapitre des liens entre sémiotique et prospectivité. Ce serait à notre échelle déjà le scénario d'un futur souhaitable.

Bibliographie

- CARDON, Dominique
2015 *À quoi rêvent les algorithmes ? Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Seuil.
- CERIANI, Giulia
2015 « Sémiotique et marché Les dynamiques, les problèmes, la nécessité », *Actes Sémiotiques*, n° 118.
- COLLECTIF
2023 *Futuribles. Histoire et mémoire de la prospective*, Paris.
- FONTANILLE, Jacques
2021 "Présence du futur. L'expérience de l'univers-bloc au temps de la pandémie", *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XV, n° 32.
- FONTANILLE, Jacques
2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques
« Stratégies doxiques », *Actes Sémiotiques- Bulletin VI*, « Explorations sémiotiques », 1983.
- GRACQ, Julien
1951 *Le rivage des Syrtes*, Paris, Éditions José Corti.
- GREIMAS, Algirdas-Julien
Du Sens II, Paris, Seuil, 1983.

LANDOWSKI, Eric
2009 « Avoir prise, donner prise », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 112.

LANDOWSKI, Eric
« Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, 2005.

LANDOWSKI, Eric et FABBRI, Paolo
« Explorations stratégiques », *Actes Sémiotiques –Bulletin*, VI, 25, 1983.

Pour citer cet article : Eric Bertin. « Retour vers le passé du futur », *Actes Sémiotiques* [En ligne].
2023, n° 129. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8172>> Document créé le
24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Les diamants de synthèse et la
« joaillerie écologique » : étude de cas
sémiotique sur la communication de la
joaillerie et ses défis.

Synthetic diamonds and “ecological
jewelry”: a semiotic case study of jewelry
communication and its challenges

Andrea Catellani
LASCO-ILC, UCLouvain
andrea.catellani@uclouvain.be

Résumé : Cet article vise à montrer à l’œuvre une forme de sémiotique engagée à augmenter l’intelligibilité de phénomènes culturels et sociaux contemporains. Pour ce faire, nous proposons une analyse d’un type de discours spécifique, celui qui travaille à la valorisation du diamant de synthèse ou de laboratoire, notamment en mobilisant la prise de responsabilité éthique et environnementale de l’industrie diamantaire. Soumise, comme beaucoup d’autres secteurs économiques, à des critiques sur le plan de la durabilité et de l’éthique, l’industrie des diamants et des bijoux produit en effet des « formations discursives » multimodales parfois très intéressantes, qui expriment des formes de construction de valeur dans un contexte polémique, face aux défis de l’habitabilité de la planète. C’est en analysant ces formations qu’une forme spécifique de sémiotique, liée à l’héritage de l’école d’A. J. Greimas, peut montrer sa vivacité et sa contribution à la construction du savoir autour des enjeux cruciaux de notre ère.

Mots clés : joaillerie, diamants, éthique, environnement, rhétorique

Abstract: The aim of this article is to approach a form of semiotics committed to increasing the intelligibility of contemporary cultural and social phenomena. To this end, we propose an analysis of a specific type of discourse, that which works to enhance the value of synthetic or laboratory diamonds, in particular by mobilizing the diamond industry’s assumption of ethical and environmental responsibility. Like many other economic sectors, the diamond and jewellery industry is subject to criticism in terms of sustainability and ethics, and produces some very interesting multimodal “discursive formations” that express forms of value construction in a polemical context, in the face of the challenges of the planet’s habitability. It is by analyzing these formations that a specific form of semiotics, linked to the legacy of the school of A. J. Greimas, can demonstrate its vitality and its contribution to the construction of knowledge around the crucial issues of our era.

Keywords: jewelry, diamonds, ethics, environment, rhetoric

1. Introduction

Dans le panorama contemporain, l’industrie des diamants et des bijoux ne fait pas exception à la montée d’une société du jugement (D’Almeida 2007), où les acteurs économiques sont soumis à la critique, entre autres (et notamment) sur le plan de la durabilité et de l’éthique. Cette industrie produit dans ce cadre des « formations discursives » multimodales à explorer pour comprendre quelles formes de construction de valeur sont à l’œuvre dans un contexte polémique, qui met un objet « de luxe », capable en tant que tel d’incarner une « médiation mythique » (Fontanille 2007), face aux défis de l’habitabilité de la planète. L’incorporation du discours sur la responsabilité par l’industrie des diamants advient en parallèle à l’apparition d’une autre tension, celle entre diamant de mine ou « naturel » et diamant de synthèse ou de laboratoire. C’est à l’analyse des discours traversés par ces tensions que cet article est dédié, en mobilisant notamment une forme de sémiotique liée à l’héritage de l’école d’A. J.

Greimas. C'est ainsi que nous tentons de montrer la vivacité et la contribution de la sémiotique à la construction du savoir autour des enjeux cruciaux de notre ère, caractérisée par les défis de l'anthropocène (Bernard 2018).

1.1. L'approche sémiotique

La sémiotique pratiquée en ces pages est une sémiotique qui, inspirée de la tradition de l'« école de Paris », permet d'augmenter l'intelligibilité, la pertinence et la différenciation dans l'analyse des phénomènes de sens, pour reprendre la célèbre expression de Jean-Marie Floch (1990 : 10-17). Nous nous focalisons sur des objets textuels considérés comme des agencements d'éléments offerts à l'action énonciative-interprétative des humains, qui sont donc toujours (re)énonciateurs ; ces objets textuels sont l'incarnation de discours qui constituent l'objet de la sémiotique. Concernant spécifiquement la sphère marchande, comme le souligne Bertrand (2002 : 73), la sémiotique « s'intéresse aux discours qui assurent entre les partenaires de la relation commerciale une médiation obligée et qui dessinent, en creux, leur image réciproque ». Il s'agit de mettre en évidence ce qui peut permettre de reconstruire « l'architecture du sens », dans une démarche essentiellement comparative, qui « se déploie dans l'analyse des relations de voisinage et d'opposition que les discours d'un secteur donné entretiennent entre eux ».

Nous avons toujours considéré le parcours génératif de Greimas et ses différents niveaux comme référence incontournable pour l'analyse (Catellani 2014, 2019, 2022). Sans vouloir entrer dans des considérations théoriques approfondies, nous tendons, de même que Bordron (2011), à conceptualiser de façon provisoire ce parcours non pas comme constitué de niveaux qui se produisent par conversion séquentielle (conception qui nous semble à préciser), mais comme un ensemble de « niveaux d'analyse », de pertinence donc, de l'architecture du sens, qui

dépendent donc essentiellement de l'extraction de certains éléments aux dépenses d'autres [...]

Pour accéder à un niveau donné [par exemple, le niveau des structures sémio-narratives superficielles, ou le niveau discursif], on part donc de la totalité dans laquelle on sélectionne un certain type de problème, et non d'un autre niveau (Bordron 2011 : 184).

Il s'agit donc de niveaux de pertinence qui composent un parcours analytique à plusieurs entrées, capable d'élucider la forme du sens tel qu'il semble pouvoir émerger dans l'expérience d'un ou plusieurs objets et dispositifs signifiants, en lien avec un certain type de contexte et d'espace culturel (ou sémiosphère, si on veut se référer à la notion de Youri Lotman). D'ailleurs, Floch (1990 : 5) n'hésite pas à définir la sémiotique qu'il pratique comme « discipline de la forme », en citant Greimas.

Nous intégrons au système analytique basé sur le parcours génératif quelques outils tirés de la « sémiotique tensive » (Zilberberg 2006, 2012). Zilberberg définissait la « tensivité » comme « la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses », et encore comme « le commerce de la mesure intensive et du nombre extensif » (2012, en ligne). Il identifiait deux dimensions en corrélation pour analyser l'apparition des valeurs dans le discours : l'extensité, avec comme sous-dimensions la temporalité et la spatialité, et l'intensité, à son tour analysable selon le tempo et la tonicité. Nous utiliserons ce dispositif d'analyse de l'apparition discursive des valeurs pour comparer les positionnements des deux entreprises analysées. Nous utiliserons aussi deux catégories proposées par Zilberberg (2012, en ligne) pour caractériser les opérations sur la syntaxe extensive, qui s'intéresse aux

états de choses : le tri, opération de sélection qui « aboutit à l'information d'une valeur d'absolu éclatante et exclusive », et le mélange. Les deux opérations sont liées à la constitution de deux espaces différents de valeurs :

Un paradigme est ébauché lequel distingue, sous bénéfice d'inventaire, entre des valeurs d'absolu visant l'exclusivité et des valeurs d'univers visant la diffusion, donc symétriques et inverses des précédentes : ici priorité accordée au mélange, là au tri¹⁶⁸.

En lien avec les contributions de la sémiotique tensive, un groupe d'auteurs a proposé une définition de rhétorique fondée sur le concept de tension, où le texte est espace de rencontre et de conflit entre des « entités » telles que les opinions, les histoires, les points de vue, etc. (Fontanille et Bordron, 2000 ; Zilberberg, 2006 ; Catellani 2011 et 2014). Ce champ de relations parfois conflictuelles est géré par l'énonciateur, qui peut faire éclater les conflits ou les minimiser, en créant des hiérarchies ou autres formes de conciliation (Catellani & Errecart 2021). Le discours comme dispositif (Bordron 2011) est ainsi offert à l'interprétation des récepteurs, « comme proposition d'alliance et outils pour construire un accord, pour faire accepter des programmes d'actions, pour faire savoir, faire croire et faire agir (mais aussi pour faire "sentir", faire vibrer émotionnellement) » (Catellani 2014 : 191). Il s'agit donc d'analyser les formes de gestion des tensions existantes dans les discours sur les diamants avec les outils offerts par le parcours génératif et par la sémiotique tensive : ces « solutions » discursives des tensions constituent l'architecture du sens qu'il s'agit d'élucider.

Cette analyse n'entre pas sur le terrain juridique des tensions existantes autour des dénominations des diamants de synthèse, thème pourtant très intéressant, ni sur celui de l'analyse du diamant comme objet en soi, mais se limite à une approche sémiotique comparative de discours qui circulent à propos des diamants, focalisé notamment sur les structures sémio-narratives profondes et superficielles, mais aussi sur les aspects thématiques et figuratifs et sur quelques éléments de nature tensive. Nous intégrerons aussi des résultats dérivés des recherches sur la communication sur la responsabilité sociale des entreprises (RSE), tels que proposés par Oyvind Ihlen (2015, Catellani et Ihlen 2022). Ces contributions permettront de mieux contextualiser l'analyse de certains aspects pertinents au niveau discursif du parcours génératif, notamment sur le plan des configurations figuratives et thématiques.

1.2. L'objet analysé : la communication sur les diamants

Dans ce cadre épistémologique, nous développons dans les pages qui suivent une analyse comparative focalisée sur l'industrie du diamant, et notamment sur la maison française Courbet¹⁶⁹ et le groupe multinational De Beers¹⁷⁰, avec sa filiale Lightbox, spécialisée dans le diamant de synthèse¹⁷¹). Pour ce faire, il faudra avant tout présenter brièvement le monde de l'industrie des diamants et ses relations avec la RSE (responsabilité sociale d'entreprise, voir Catellani 2019) et le thème de la responsabilité environnementale en particulier. Cette contextualisation, basée sur des sources secondaires, est partie intégrante du processus d'analyse. S'en suivra une observation plus spécifique de

168 <https://books.openedition.org/pulg/2173>

169 www.courbet.com

170 <https://www.debeers.fr/fr-fr/home>

171 <https://lightboxjewelry.com>

quelques pages des sites web des organisations concernées, pour identifier quelques traits discursifs. L'exploration sera donc limitée à un corpus réduit, sans ambition de généralisation directe, mais plutôt de reproductibilité de l'analyse et de production d'hypothèses applicables plus largement. Cette analyse ne prend pas en considération non plus les spécificités du support numérique, mais se focalise sur les discours et les images inscrites et leur potentialités signifiantes.

Le questionnement général porte sur les formes discursives présentes dans cet espace concurrentiel, celui des maisons diamantaires, et notamment de l'opposition entre diamant de mine et diamant de synthèse ou de laboratoire, avec une attention spécifique aux thèmes liés à la prise de responsabilité environnementale, écologique. Quelle est la construction axiologique à l'œuvre, quelles valeurs sont proposées, en lien avec quels outils narratifs et discursifs ? Comment les diamants de mine et synthétiques sont valorisés par les différents acteurs, et comment dans ce cadre on fait référence à des enjeux de durabilité ? Se dessine donc la mobilisation des structures sémio-narratives profondes et superficielles, en connexion avec les structures discursives, l'observation des traces de l'énonciation dans le texte et de quelques aspects tensifs.

1.3. Le processus d'analyse

Pour approfondir ces questionnements, nous avons observé une série de pages web présentes sur les sites web de Courbet, De Beers et Lightbox. Les observations des sites ont eu lieu en septembre 2022 ; nous avons donc effectué une analyse synchronique, sans comparer les mêmes pages à différents moments dans le temps.

Le site web est défini par Pinède (2018 : 77)

en tant que « suite de pages web formant un tout cohérent », étant entendu qu'une page web est « tout ce qui est visible dans une fenêtre de navigation » (Brügger, 2012 : 159). La notion de lien, de relation entre les pages web est établie ici « à travers la cohésion textuelle, la cohérence, la construction d'un univers cohérent tant du point de vue de la grammaire que du lexique (sémantique), à travers les formes variables d'expression (typographie, mise en page, etc.) (formel) et grâce à la possibilité d'exécuter une action physique ou en mouvement en rapport avec un élément textuel par l'intermédiaire d'hyperliens (physiquement performatif) » (Brügger, 2012 : 160).

Le site web est pour Pinède (2018) un lieu important de « mobilisation » sur le web, pour concrétiser la présence numérique des entreprises – autre lieu crucial étant celui des « réseaux sociaux numériques ». Si ces derniers relèvent du registre du « flux », selon Pinède, le site web

appartient plutôt au registre de l'inscription ; il contient et contrôle un ensemble informationnel produit majoritairement par l'organisation ; il incarne et représente une présence institutionnelle ; il présente une stabilité dans le temps, même si elle n'est que relative ; il est borné dans l'espace (structure sous-jacente au site) mais intrinsèquement ouvert sur l'« ailleurs hypertextuel ». À ce titre, il est aussi lieu « rebond » car il orchestre des logiques de flux pour accéder à d'autres espaces, dont les réseaux socio-numériques (Pinède 2018 : 83).

Cette nature de lieu relativement stable d'inscription de l'identité de l'entreprise nous a semblé pertinente pour saisir l'essentiel du discours des organisations qui nous intéressent concernant les diamants de laboratoire et la prise de responsabilité éthique.

Nous avons focalisé l'attention sur les sections des sites web non directement impliquées dans la promotion et la vente des produits, mais dédiées plutôt à la présentation de l'organisation, de son identité : c'est donc le discours « *corporate* » ou institutionnel qui a attiré notre attention. Il s'agit notamment de :

- La section « Notre maison » sur le site de Courbet et des pages qui la composent, en particulier la page dédiée au diamant de laboratoire (<https://www.courbet.com/page/diamant>), et celle sur l'histoire de l'entreprise (<https://www.courbet.com/page/courbet-histoire>) ;
- La page « Building Forever » et celle sur la traçabilité pour De Beers (<https://www.debeers.fr/fr-fr/home> et <https://www.debeers.fr/fr-fr/provenance-and-peace-of-mind.html>), mais aussi une section du rapport 2021 sur la durabilité : il s'agit du document en format pdf qui présente l'état des lieux et les engagements de l'entreprise, intitulé « Building Forever – Our 2021 Sustainability Report », <https://www.debeersgroup.com/~ /media/Files/D/De-Beers-Group-V2/documents/building-forever/building-forever-our-2021-sustainability-report.pdf>. À ceci s'ajoute la page qui compare les diamants naturels aux diamants « synthétiques » (<https://www.debeers.fr/fr-fr/natural-diamonds.html>) ;
- La page sur la durabilité sur le site de Lightbox (<https://lightboxjewelry.com/pages/environmental-impact>), et aussi la page de présentation de l'entreprise (<https://lightboxjewelry.com/pages/about-us>).

Nous avons approché ces documents numériques avec les outils analytiques offerts par le parcours génératif et la sémiotique tensives.

2. Les diamants à l'ère de leur reproductibilité technique

Cette expression, qui paraphrase celle, célèbre, de Walter Benjamin à propos des objets artistiques, identifie bien la révolution apportée, à partir de 1952 mais surtout dans les dernières années, par la production en laboratoire des diamants¹⁷², à des prix inférieurs aux diamants « de mine ». Initialement utilisés seulement pour l'industrie, ils sont désormais d'une qualité suffisante pour être employés en joaillerie, vu d'ailleurs qu'ils sont indistinguables chimiquement et à l'œil nu des diamants de mine. Le diamant de laboratoire se trouve pouvoir occuper un positionnement valorisé sur le plan de la RSE, notamment par rapport à la traçabilité de l'origine (voir *infra*) et par la diminution du coût d'achat pour le consommateur.

Mais comment garantir l'exceptionnalité et la rareté d'un produit qui devient relativement facile à produire en laboratoire ? Ici apparaît clairement l'enjeu de la communication et de la construction de valeur. Finalement, comment les différentes tensions (luxe vs durabilité, rareté vs production industrielle, diamant synthétique vs de mine) se traduisent en travail et luttes symboliques ? En particulier, comment la valeur éthique du diamant, et notamment du diamant de synthèse, est-elle construite sémiotiquement ?

¹⁷² Sur les diamants de laboratoire ou de synthèse, voir par ex. Barnard 2000.

3. Luxe, joaillerie et responsabilité

L'industrie du diamant peut être catégorisée comme faisant partie de la sphère du « luxe », qui constitue une industrie florissante dans le monde et notamment en France¹⁷³. La définition du luxe dépasse largement les possibilités de notre recherche ; nous nous limitons à signaler que cette notion est dépendante des contextes culturels et historiques, et qu'elle mélange des aspects plus objectifs à des dimensions subjectives. Vigneron et Johnson (2004) définissent « “ les biens de luxe comme ceux dont la consommation satisfait à la fois des besoins fonctionnels et psychologiques” reliés à des caractéristiques perçues du produit comme la qualité, l'esthétisme, la rareté, le savoir-faire, l'élitisme », sans oublier l'hédonisme et la recherche de l'épanouissement personnel (de Barnier et al. 2004 : 9 ; voir aussi Pankiw et al. 2020).

Thevenin et De Barnier (2022 : 60) rappellent l'existence de plusieurs échelles de mesure du luxe dans la littérature scientifique, comme celle proposée par De Barnier et al. (2008), qui présente 5 dimensions : Élitisme, Unicité, Qualité, Raffinement et Puissance. Ces dimensions « correspondent à des motivations liées à deux types de valeurs (de Barnier et al., 2008) : individuelle (recherche de plaisir, hédonisme, développement personnel) ou sociale (besoin de paraître, prestige, besoin d'appartenance à un groupe) ».

On distingue souvent différents niveaux de luxe (du luxe accessible, via le luxe intermédiaire, au luxe plus exclusif, voir Alleres 1991), et cette notion identifie des secteurs différents (de la mode vestimentaire aux bijoux, de la gastronomie aux voitures). Le monde des marques de luxe est traversé par le paradoxe : « tout l'art des marques de luxe est d'atteindre un chiffre d'affaires élevé tout en préservant la rareté perçue de ses objets » (De Barnier et al. 2008 : 7).

Comme le rappelle Bertrand (2002), la sémiotique a entretenu une « relation particulière » avec la communication du luxe. Concernant le monde de la joaillerie, on peut citer évidemment le travail fondateur de Roland Barthes sur les pierres précieuses et les bijoux (1961). Barthes identifiait la mythologie « infernale » des pierres précieuses et son (partiel) dépassement, à l'époque de la bijouterie et de la démocratisation du joyau. Successivement, c'est Floch (1995 ; Floch & Roux 1996) qui a été moteur, selon Bertrand, dans la recherche sémiotique sur le luxe. Bertrand (2002) rappelle ainsi la définition de Floch et Roux (1996 : 20) :

Le luxe, à distinguer du prestige et de la magnificence, est plus une façon d'être – une « manière de vivre » – qu'une façon de faire, ou de faire faire [...] Autant dire que cette manière de vivre qu'est le luxe doit être définie comme l'articulation d'une éthique et d'une esthétique.

Cette articulation, qui se révèle très pertinente aussi pour notre analyse, se réduisait en réalité à un « refus du tout économique (rareté des matériaux, temps nécessaire de réalisation, disponibilité à la clientèle) » (Bertrand 2002, p. 3). Les discours que nous analysons ici enrichissent cette sphère, en l'ouvrant à de nouvelles dimensions éthiques (écologie, droits humains) qui dépassent ce simple refus. Bertrand (2002), de son côté, développe l'analyse sémiotique de la création et de la valorisation dans le domaine du luxe, en se focalisant sur l'ancrage dans le sensoriel et dans l'intimité sensible. Ensuite, Fontanille (2007) a consacré un texte percutant à l'analyse de l'intermédialité dans les annonces-presse

¹⁷³ En 2019, les ventes des 100 premières marques de luxe mondiales ont dépassé 245 milliards de dollars, avec une croissance composite des ventes de 10,8 % d'une année sur l'autre et une marge bénéficiaire moyenne de plus de 9 %. 8 % des produits de luxe vendus sont des bijoux.

de mode (marque Louis Vuitton), en identifiant entre autres l'objet de luxe comme « médiateur thématique-figuratif » entre des univers inconciliables, ceux des valeurs pratiques et mythiques.

L'analyse d'orientation sémiotique de la communication du luxe a continué après, en France et ailleurs. Veg-Sala et Geerts (2012), par exemple, analysent de façon sémiotique la communication de marques de luxe (maroquinerie et joaillerie) sur Internet, pour en observer les formes et pour proposer des conditions d'épanouissement de ces marques dans un environnement digital, en gérant la tension paradoxale entre « sélectivité et diffusion ». De leur côté, Amatulli et al. (2016) analysent les impacts de la conservation de l'anglais dans les annonces-presse des biens de luxe dans le monde hispanophone, et le halo de valorisation lié à la langue anglaise.

Veg-Sala (2019) a appliqué le carré sémiotique à l'analyse des attentes des consommateurs du luxe vis-à-vis de la livraison à domicile, en opposant le « luxe pour soi » et le « luxe pour les autres », et aussi les composantes expérientielles et fonctionnelles de la logistique. Plus récemment, Thévenin et De Barnier (2022) ont utilisé la sémiotique pour analyser la perception de congruence entre valeurs du luxe et de l'écologie, et identifier ainsi comment attirer les consommateurs du luxe vers les marques de « luxe écologique ». Cette étude, différente mais très complémentaire de la nôtre, se base sur des entretiens pour construire des modèles de consommateurs de marques de luxe écologiques (des sortes de « personae »).

En effet, outre la digitalisation, un facteur qui a marqué dernièrement le marché du luxe est la pression éthique, concernant la responsabilité des produits et des processus, qui devient un facteur de différenciation possible des marques. Selon Pankiw et al. (2020) :

Une façon pour les marques de luxe de chercher à se différencier dans un environnement culturel changeant est d'initier des initiatives de responsabilité sociale des entreprises (RSE) et de communiquer ces pratiques à leurs consommateurs par le biais de la publicité. Les consommateurs veulent et attendent des marques qu'elles 'fassent le bien' dans leurs communautés et fassent une différence positive dans le monde (Diehl et al., 2016 ; Kim et Choi, 2019).

Les entreprises sont aujourd'hui protagonistes d'un ensemble de productions discursives multimodales, syncrétiques (mêlant différentes substances sémiotiques) à propos des leurs engagements en matière de développement durable, et plus largement de responsabilité sociétale d'entreprise (communément appelée RSE, ou CSR, *corporate social responsibility*, en anglais). La littérature sur la RSE et sa communication est immense, notamment en anglais, et articulée en plusieurs approches et écoles (voir par ex. Morsing 2006 ; pour un petit exemple d'approche sémiotique, Catellani 2019 ; voir aussi Ihlen 2015, Catellani & Ihlen 2022 pour l'approche rhétorique)¹⁷⁴. Il n'y a pas de définition universelle de la RSE, mais un texte de référence au niveau international est celui produit par ISO dans le cadre de la norme ISO26000 :

Responsabilité d'une organisation vis-à-vis des impacts de ses décisions et de ses activités sur la société et sur l'environnement, se traduisant par un comportement transparent et éthique qui : contribue au développement durable y compris à la santé et au bien-être de la société ; prend en

¹⁷⁴ Le présent article réintègre en partie le contenu de Catellani 2014 (« Le discours de justification des démarches de responsabilité sociétale d'entreprise : observations sémiotiques »).

compte les attentes des parties prenantes ; respecte les lois en vigueur et est compatible avec les normes internationales ; est intégré dans l'ensemble de l'organisation et mis en œuvre dans ses relations¹⁷⁵.

Les entreprises prennent la parole depuis longtemps par rapport à la RSE, pour mettre en scène et justifier leurs engagements et leurs résultats en faveur du climat, de la biodiversité, de la justice sociale, etc., en suscitant parfois des critiques (comme dans le cas des accusations de « greenwashing », le verdissement de l'image). Nous avons déjà comparé ces formes discursives, et notamment celles dédiées au versant de la RSE qui concerne l'environnement (écologie), à un type spécifique de rhétorique, étudiée et pratiquée depuis l'antiquité, et appelée « épideictique » (Catellani 2011). Depuis les théories grecques et romaines, ce type de discours persuasif avait pour objectif de louer ou faire le blâme de quelqu'un (Fontanier, 1977). Sur le plan analytique, la sémiotique peut assumer le rôle d'analyste des discours qui *justifient* et *présentent* les engagements des entreprises.

La rhétorique marchande à dominante « épideictique » de la RSE est une composante particulière de la « communication stratégique » d'organisation, définie par Hallahan et al., comme “the purposeful use of communication by an organization to fulfill its mission”, et aussi comme la “deliberate communication practice on behalf of organizations, causes, and social movements” (2007 : 3-4). L'approche sémiotique peut conduire à identifier des styles de « communication responsable » récurrents (Catellani 2022).

Pour Kapferer & Michaut-Denizeau (2017), la communication sur la durabilité des marques de luxe reste limitée et prudente, ce qui est confirmé pour la joaillerie par Pankiw et al. 2020. Kapferer et collègues observent aussi qu'il y a une tension entre luxe et durabilité. Sur le plan sémantique, nous pouvons par exemple observer que l'élitisme s'oppose à la notion de bien commun, partagé ; l'utilisation de beaucoup de ressources s'oppose à la recherche d'un modèle durable de civilisation. Si la nature éphémère des produits de luxe peut créer une opposition frontale avec la durabilité, au contraire un lien possible entre les deux notions semble être celui de la longue durée de vie, comme dans le cas des diamants, qui s'oppose à l'éphémère (lié au gâchis).

Lorsque les produits de luxe sont rares, un produit durable est perçu comme plus responsable socialement qu'un produit éphémère, ce qui entraîne des attitudes plus positives envers le produit durable. [...] Bien que la notion de « mode responsable » signifie différentes choses pour différentes personnes [...], nos résultats suggèrent qu'une première étape pour développer des produits de luxe plus responsables et augmenter les perceptions de l'adéquation luxe-RSE pourrait être de rendre les produits de plus longue durée [*enduring*], surtout si les marques veulent maintenir un niveau élevé de rareté (Janssen, Vanhamme, Lindgreen & Lefebvre 2013, notre traduction).

Thevenin et De Barnier (2022, p. 62) rappellent l'existence de deux courants de recherche concernant la perception du « luxe écologique ou responsable » : le premier souligne, comme Kapferer et ses collègues, l'opposition entre valeurs du luxe et valeurs liées à la consommation éthique ; au contraire, le second souligne que luxe et développement durable sont « des concepts complémentaires, s'influençant positivement et partageant des éléments tels que la qualité, la rareté, la durabilité, la

175 <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:ts:26030:ed-1:v1:fr>

préservation de savoir-faire ancien, ou encore les matières premières (Janssen et al., 2013) ». L'étude proposée par Thevenin et De Barnier montre la variété des valeurs en jeu dans la relation au luxe écologique (valeurs hédoniques, fonctionnelles, écologiques, sociales) : ces valeurs entrent différemment dans les comportements de consommation des individus. Les auteurs rappellent le croisement entre luxe et écologie par rapport au besoin de statut social, qui joue un rôle important dans les deux cas. Parmi les recommandations, ces auteures suggèrent de mettre en évidence la préservation des matières premières, et affirment que

l'écologie de la marque ne détériore pas l'image de qualité de la marque de luxe. Cependant, il est important que les marques de luxe écologiques confortent et rassurent le consommateur, notamment sur le maintien d'une qualité supérieure, dimension forte dans la perception des consommateurs d'une marque de luxe (Thevenin et De Barnier 2022 : 75).

Pour en venir au domaine plus spécifique des diamants, les enjeux éthiques existants concernent notamment la traçabilité des diamants, qui permet d'exclure leur implication dans des trafics liés aux guerres et les conditions des travailleurs des mines dans certains pays (voir la polémique concernant les « diamants de sang » ou diamants de conflits, expression créée par le géographe Hugo J. H. Lewis pour indiquer les diamants originaires de certains pays d'Afrique). D'autres enjeux concernent les ressources nécessaires pour l'extraction et la production, et donc l'empreinte écologique et climatique de ces produits.

Pankiw et al. 2020 proposent différentes façons de communiquer sur les engagements éthiques dans le domaine de la joaillerie, en suggérant par exemple de mettre en lumière les politiques d'approvisionnement éthique, ou de lier le soin de la production avec le soin et la qualité des initiatives de RSE.

Cette contextualisation nous permet maintenant de mieux situer les analyses des prochaines sections, dédiées à quelques protagonistes de la sphère de l'industrie du diamant.

4. Le discours de la maison Courbet ou l'humanisme écologique du diamant

La stratégie discursive de Courbet s'affirme dès la page d'accueil du site web : « Sans le bien le beau n'est rien ». COURBET propose une nouvelle joaillerie, écologique et éthique, moderne et créative, respectueuse du savoir-faire ». L'entreprise s'exprime (sans trop de fusion avec le public : le « nous » disjonctif face au « vous » du lecteur domine largement) pour s'engager et se définir comme acteur de conciliation entre le changement et la continuité :

Au cœur de la place Vendôme
Pour vous qui partagez nos valeurs
Nous réinventons la joaillerie
Dans le respect des traditions (Courbet).

Encore :

Courbet s'engage à respecter la Nature et l'Homme tout en préservant le savoir-faire joaillier de la Place Vendôme. Chez Courbet, nous pensons que les diamants synthétiques portent en eux une autre magie, fruit de la science et de la technologie. Cette nouvelle génération de diamant synthétique répond tout autant aux attentes écologiques qu'éthiques des personnes qui s'interrogent sur la provenance de leurs pierres. L'un de ses avantages est de répondre de façon

encore plus transparente aux questions que soulèvent les personnes conscientes de l'impact de leurs choix sur la planète¹⁷⁶.

L'élément central sur le plan axiologique est clairement la conjonction de valeurs, en utilisant des formulations par juxtaposition et conciliation d'éléments donnés implicitement comme séparés (« tout autant... que... ») : beauté et éthique (bien), tradition des pratiques joaillères (y compris le positionnement dans la place Vendôme, le lieu symbolique de la joaillerie française) et innovation, nature (les pierres, la Terre, l'eau dans les images d'accompagnement) et culture/technologie. Le lien avec le client est aussi éthique, basé sur le partage de valeurs, un trait typique des marques qui se positionnent résolument comme engagées (voir Catellani et Errecart 2021). La valorisation écologique rentre donc dans un univers sémantique et narratif qui construit une identité différente mais rassurante, harmonique, non sans l'effort de renversement de hiérarchies entre diamants synthétiques et de mine – notamment, justement, sur le plan de l'écologie et de l'éthique, concernant la garantie de l'origine. Autres modalités de construction de valeur éthique sont l'affirmation d'une utilisation exclusive d'or recyclé, et la proposition d'une collection de bijoux qui permet de financer des associations engagées. Un ensemble de parcours thématiques et figuratifs concrétisent un parcours narratif d'engagement, et un univers axiologique qui voit la figure centrale de la conciliation (terme complexe du carré sémiotique).

L'évocation de la valeur écologique se confirme via le renvoi à la certification Butterfly Mark de l'organisation Positive Luxury (une certification indépendante spécifique du secteur du luxe, développée en Grand Bretagne), présentée sur la page <https://www.courbet.com/page/label>. La page explique la démarche (un questionnaire à remplir, l'aide de l'organisme pour se positionner par rapport à certains aspects), et renvoie vers le site de l'organisme. C'est sur ce dernier que différents aspects de l'engagement de Courbet sont présentés sous forme d'« étude de cas » (traçabilité, recyclage de l'or, initiatives philanthropiques), y compris un premier calcul de l'empreinte carbone par carat. Sur le plan narratif, un destinataire juge externe vient sanctionner positivement le parcours narratif du sujet, et un co-énonciateur externe de confiance vient soutenir le projet communicationnel de la marque. Ceci semble remplacer un véritable « rapport RSE », qui apparaît comme absent de la communication de Courbet (une entreprise de petites dimensions, qui n'est pas obligée légalement de faire un rapport écrit, comme c'est le cas des grands groupes).

Comme certaines banques « engagées » (Triodos ou le Crédit Coopératif, Catellani & Errecart 2021), Courbet s'affirme comme acteur d'innovation et de créativité technique, marchande et sociale, en brassant différents univers de valeurs autour d'une identité qui hybride l'esthétique, l'éthique et le technique.

Concernant l'image, il nous semble que la référence au peintre Courbet, qui voulait une « nouvelle place Vendôme » n'est pas particulièrement exploitée visuellement. Les codes visuels se basent sur des images d'éléments naturels ou sur les inévitables mannequins, une mise en page par grille modulaire avec de grands secteurs carrés ou rectangulaires, dans une atmosphère globale de sérénité, contrôle et une certaine monumentalité.

¹⁷⁶ <https://www.courbet.com/page/diamant>

5. De Beers et De Beers Lightbox : un discours de responsabilité « classique »

Si Courbet unit directement responsabilité et discours de construction de la valeur du diamant de synthèse, De Beers semble être dans une posture plus classique typique des multinationales¹⁷⁷, où le discours de responsabilité est présent surtout dans le site *corporate* international (<https://www.debeersgroup.com/>) et affiche les engagements et les accomplissements, articulés en différents axes (écologique, social, éthique...) ; le site propose aussi les rapports RSE publiés chaque année. La dimension éthique et de RSE apparaît dans deux onglets en bas de la page d'accueil du site commercial français (<https://www.debeers.fr/fr-fr/home> et <https://www.debeers.fr/fr-fr/provenance-and-peace-of-mind.html> pour la traçabilité).

De Beers met en avant les engagements, les projets et les réalisations, en construisant un profil narratif engagé, entre ancrage dans l'ADN éternel de l'entreprise¹⁷⁸ et processus d'amélioration continue¹⁷⁹, sans oublier les labels externes (sanction positive de destinataires qui témoigne de l'« être du faire » de l'engagement de De Beers). La RSE prend la forme d'une production d'actants non-humains, comme le programme Building Forever, qui unit parfaitement l'idée d'éternité du produit diamant avec la « durabilité » écologique : c'est une application presque littérale des préconisations de Janssen et al. 2014 (voir *supra*). D'autres entités discursives (sorte d'incarnation actantielle de compétences modales du sujet) sont par exemple les programmes Tracr et Gemfair, focalisés sur le point faible de la traçabilité et donc de la confiance. Des outils classiques sont aussi les références quantitatives, la rhétorique du chiffre et donc de l'abondance (« nous protégeons plus de 200 000 hectares le long de la Route du diamant en Afrique australe »).

La filiale qui vend les diamants de synthèse de De Beers, Lightbox, reprend le même modèle : le discours sur la prise de responsabilité environnementale est présent via une section spécifique du site web (<https://lightboxjewelry.com/pages/environmental-impact>). Cette section affiche l'action progressive de la marque pour identifier et réduire les impacts climatiques, en apportant de la « transparence ». Le discours se focalise sur l'utilisation de sources renouvelables d'énergie pour la production et sur la diminution de l'énergie nécessaire par carat produit. Le discours est focalisé sur une progression continue mesurée par des données quantitatives: “in 2021, we reached our goal of 50% of the energy we use to grow our diamonds coming from renewable sources. We have committed to increasing this to 100% by the end of 2022”. C'est cette quantification, vraiment typique du discours RSE, qui semble très peu présente sur le site de Courbet, qui se focalise plutôt sur un style qualitatif, presque poétique par moments (en laissant à Positive Luxury la charge de détailler un peu plus, mais toujours sans trop d'indicateurs quantitatifs, voir *supra*). Ceci définit une exception et un positionnement singulier pour Courbet, mais aussi probablement un risque d'accusations sur la nature « vague » des engagements (risque qui, à notre connaissance, ne s'est pas concrétisé pour l'instant).

177 Pour l'analyse de ce type de communication voir par ex. Catellani 2011 et 2014.

178 « Notre approche de Building Forever repose sur ce que nous appelons nos fondements essentiels, à savoir les priorités et les initiatives qui font partie de notre stratégie, de notre éthique et de notre ADN au sein du groupe De Beers depuis des décennies. » (Rapport RSE 2021, <https://www.debeersgroup.com/~media/Files/D/De-Beers-Group-V2/documents/building-forever/building-forever-our-2021-sustainability-report.pdf>, notre traduction).

179 « Notre but est de faire évoluer constamment les Principes de Pratique Exemple, de sorte à être constamment en phase avec les normes internationales économiques, sociales et environnementales les plus strictes. ». Ce « lieu » rhétorique du « mouvement perpétuel » complète l'autre de la responsabilité « éternelle », inscrite depuis toujours dans l'ADN de l'entreprise. Voir pour une approche rhétorique du discours *corporate* de responsabilité Ihlen 2015.

6. Le travail sémantique sur le diamant de synthèse : Courbet et De Beers

Après avoir parlé notamment de l'intégration du discours de responsabilité, nous consacrons cette section à l'enjeu de la définition des relations entre diamant de synthèse et de mine, deuxième tension identifiée en introduction et interconnectée aux thèmes de la durabilité et de l'écologie. Une page du site de Courbet présente notamment le travail sémantique sur le diamant de synthèse.

Le diamant synthétique est un diamant dont les caractéristiques sont identiques aux diamants extraits des mines. Ainsi sa seule différence réside dans son origine, son autre naissance, son « alter/native ». En utilisant exclusivement ce diamant synthétique, Courbet fait preuve d'audace en ouvrant une nouvelle voie. Et nous espérons que nombreux seront ceux qui vont s'y engager avec nous¹⁸⁰.

Une véritable rhétorique globale de la conjonction, de la médiation de valeurs, se dessine sur le site de Courbet : un enchantement du produit par association, lié à un discours de véridiction, sur l'être véritable des diamants synthétiques, pour capter la référence à la nature et éviter donc l'opposition avec les diamants de mine : « les mêmes forces que celles des entrailles de la Terre », « véritables diamants », « mêmes qualités joaillières ». Courbet propose un équilibre entre la différence du diamant synthétique et sa continuité de valeur et de statut avec le diamant de mine.

Nous pensons que le terme diamant de culture est celui qui décrit le mieux le processus de fabrication de ces pierres. Nous espérons donc que la législation évoluera, comme cela fut le cas dans le passé pour le marché des perles naturelles par exemple¹⁸¹.

La dénomination « de culture » est opposée à celle « de synthèse », d'ailleurs considérée comme incorrecte scientifiquement (vu qu'il ne s'agit pas d'une synthèse de différents éléments). La lutte lexicale et légale fait surface sur cette page, où on rappelle que les États-Unis ont abandonné l'expression « synthétique » pour utiliser celles de « diamant créé en laboratoire » ou « diamant de culture ». Le décret français n° 2002-65 du 14 janvier 2002 établit que « l'emploi des termes : “élevé”, “cultivé”, “de culture”, “vrai”, “précieux”, “fin”, “véritable”, “naturel” est interdit pour désigner les produits énumérés au présent Article ». Cette situation se révèle clairement inconfortable pour le diamant de laboratoire.

L'enjeu est évidemment d'éliminer les marques de différence négative, la hiérarchie entre diamants « naturels » et « de synthèse ». L'adjectif « naturel », comme d'ailleurs son opposé « artificiel », n'est même pas utilisé, mais l'enjeu est clairement d'éviter les connotations négatives et d'infériorité d'un diamant produit en laboratoire.

Le diamant de synthèse est en même temps montré comme identique dans ses caractères au diamant de mine, mais aussi différent (« alter/native », moins polluant). L'équilibre entre différence et identité est constant : « nous pensons que les diamants synthétiques portent en eux une autre magie, fruit de la science et de la technologie », mais en même temps « Nos diamants naissent des mêmes forces

180 <https://www.courbet.com/page/diamant>

181 En observant la même page en mai 2023, nous trouvons un astérisque à côté de chaque occurrence de l'expression « diamant synthétique », qui exprime le même combat : « L'appellation “diamant de synthèse” peut induire en erreur car, dans notre imaginaire, le synthétique est facilement associé à l'artificiel. Pourtant, dans le cas du diamant de laboratoire, des conditions de formation différentes permettent un résultat égal, tant par ses propriétés optiques que physiques ; l'impact écologique en moins. La terminologie imposée ne reflète pas la juste valeur des diamants cultivés grâce au génie humain : cet astérisque vert symbolise le combat pour l'acceptation d'un nom plus juste ».

que celles des entrailles de la Terre », sans oublier le « savoir-faire » humain de la maison, qui reste celui de la mythique place Vendôme (avec des vidéos et des photos en gros plan sur les doigts et les outils des artisans qui travaillent les bijoux).

La polyphonie de ces discours de Courbet est évidente. Ils entrent en effet en résonance et en opposition avec une série de thèmes qui circulent dans la communication et les discours qui défendent la séparation entre diamants de synthèse et de mine. Une vidéo sur le site de De Beers, le principal producteur de diamants au monde, montre un exemple clair de cette intertextualité. Le texte prononcé par deux responsables de l'entreprise commence par affirmer que

les diamants naturels – contrairement aux diamants de synthèse créés en laboratoire – sont uniques. Il n'y en a pas deux qui se ressemblent. C'est parce que chacun d'entre eux retrace un voyage extraordinaire du plus profond de la terre, sur des millions d'années¹⁸².

La page sur « la différence des diamants naturels » ne fait que confirmer ce discours, en intégrant le thème de l'ancienneté du diamant de mine avec celui de l'engagement de De Beers pour les populations locales :

Les diamants naturels sont l'un des plus anciens et rares trésors offerts par la nature. Ils se sont formés dans le manteau terrestre, dans des conditions de température et de pression extrêmes, il y a entre 720 millions et 3,5 milliards d'années. Ils sont donc plus vieux que certaines étoiles. Ils existent toutefois en quantité limitée, plus particulièrement les gros diamants. La quantité annuelle de diamants d'un poids supérieur à cinq carats extraite au cours d'une année remplirait un ballon de basket. Intrinsèquement rare et précieux, mais aussi éternel, un diamant est un symbole exceptionnel qui accompagne les moments les plus importants d'une vie.

Les diamants naturels représentent bien plus. L'industrie du diamant naturel génère chaque année 16 milliards de dollars de bénéfices socio-économiques et environnementaux, dont 60 % sont conservés localement et bénéficient directement et indirectement aux communautés locales.

[...]

Les diamants élaborés en laboratoire sont pour leur part fabriqués en usine, généralement en quelques semaines. Étant produits en masse et par lots, ils ne sont ni rares ni uniques, et sont dénués de la valeur durable des diamants naturels. Même si les diamants synthétiques ressemblent à s'y méprendre à des diamants naturels, ils présentent des schémas de croissance caractéristiques qui permettent à des gemmologistes formés munis d'outils sophistiqués de les identifier¹⁸³.

Le texte n'hésite pas à énumérer les kilomètres de routes construites par De Beers au Botswana, ou le nombre d'écoles. Voici l'exact opposé de la stratégie de Courbet : marquer une séparation, créer une altérité (« *othering* ») hiérarchique entre le naturel (terme ici en évidence, mais absent chez Courbet) et le synthétique. De façon presque stylisée, le temps long s'oppose au court, la rareté et unicité à la banalité de la masse. Sur le plan de la véridiction, le diamant synthétique est du côté du mensonge

182 <https://www.debeers.fr/fr-fr/a-diamonds-journey.html>, actuellement indisponible sur le site.

183 <https://www.debeers.fr/fr-fr/natural-diamonds.html>

(apparaître un vrai diamant, « à s’y méprendre », mais ne pas l’être). Une véritable opération de « destruction de valeur ».

C’est à ce type de discours que Courbet réagit avec sa stratégie de véridiction (pour rappel : « en véritables diamants / Ils possèdent les mêmes qualités joaillières

Composition et structure / Éclat, transparence et pureté »¹⁸⁴). Pour Courbet, les diamants de synthèse sont des vrais diamants avec les mêmes caractères perceptibles, malgré une origine artificielle ; pour De Beers, par contre, la distinction s’opère par l’accent sur l’histoire, la genèse et l’unicité de chaque exemplaire. Si Courbet unit le paraître et l’être, la vidéo de De Beers les sépare : le diamant de synthèse semble un diamant naturel mais ne l’est pas. Cette séparation est exprimée clairement (avec un discours aux échos philosophiques, ontologiques) par un expert diamantaire d’Anvers, interrogé par la chaîne française France 2 comme illustration de l’opinion « de la profession » : « la valeur d’un objet ce n’est pas de quoi il a l’air, mais c’est qu’il est, ce qu’il y a derrière son histoire. Le diamant synthétique a été créé par la machine, sur instruction d’un être humain, et l’autre a été créé par la nature »¹⁸⁵.

La différence narrative non apparente s’oppose donc à l’union d’être et de paraître : le paraître diamant est séparé de l’être, l’identité narrative devient déterminante pour soutenir la hiérarchie au-delà des apparences. Par ailleurs, De Beers évoque un imaginaire d’enchantement naturel du diamant sur le temps long et dans une hétérotopie naturelle (le plus profond de la terre, des millions et même des milliards d’année d’existence), là où Courbet évoque les formes de la nature, certes, mais en union à un discours d’innovation, du « diamant de demain », en suivant une approche où la nature est source d’inspiration pour la « magie » de la technique et du savoir-faire humain.

Dans l’univers de l’entreprise De Beers, la position du diamant de synthèse est différente, comme nous l’avons vu par rapport à Lightbox. Le discours global de cette marque du groupe De Beers est focalisé sur ce que la sémiotique tensive appellerait une logique typique des valeurs d’univers, d’extension maximale (Zilberberg 2012), couplée avec une logique temporelle de progrès incessant :

Notre mission est de rendre l’éclat d’un diamant accessible à un plus grand nombre de personnes, plus souvent. Nous innovons constamment dans notre technologie de pointe afin de créer des pierres de laboratoire plus grosses, plus performantes et plus accessibles en termes de prix¹⁸⁶.

La différence – de nature narrative et thématique (son origine), mais non chimique ni visible – par rapport au diamant de mine est énoncée, pour créer un terme complexe d’identité et de différence¹⁸⁷. Par contre, la marque cherche clairement à distinguer le diamant de laboratoire des imitations du diamant (zircon, moissanite, saphir blanc), en identifiant des différences figuratives et thématiques

184 <https://www.courbet.com/page/courbet-histoire>

185 <https://www.youtube.com/watch?v=orGuN25n7LI>

186 <https://lightboxjewelry.com/pages/about-us>, notre traduction.

187 “Laboratory grown diamonds share an identical chemical make up to natural diamonds, both consisting of pure carbon in a cubic crystalline form. The difference between lab-grown diamonds and natural diamonds is how they are formed. Natural diamonds form below the surface of the earth over millions of years, whereas lab-grown diamonds can be created in a lab over a period of a few weeks. Lightbox diamonds are grown to match the chemical properties of a natural diamond and the finished stone is optically identical. You can find more details on how they’re made below”.

(mais aussi narratives et axiologiques) visibles (luminosité) et invisibles (caractères physiques, usure)¹⁸⁸. Ceci n'est pas le cas de Courbet, qui choisit ainsi d'abandonner un discours de type pédagogique (et choisit de ne pas trop parler non plus de prix et d'accessibilité, sinon de façon très limitée), en évitant d'évoquer ensemble le diamant de synthèse et ses imitations, pour se focaliser sur l'excellence, l'innovation, le lien avec l'esprit de la place Vendôme. Ici on voit clairement la différence de positionnement dans la hiérarchie de prix (luxe très accessible vs. luxe plus exclusif), et l'apparition par absence d'une politique de séparation, de « tri », qui s'unit à une opération opposée de mélange (entre diamant de mine et diamant de laboratoire) pour permettre in fine d'intégrer le diamant de laboratoire dans l'espace des valeurs « d'absolu » (Zilberberg 2012).

L'exploration pourrait continuer, mais les éléments identifiés permettent d'arriver à quelques conclusions concernant la mise en scène du diamant de synthèse, et notamment sa relation avec la prise de responsabilité écologique des producteurs. Des conclusions qui constituent aussi des hypothèses pour des recherches futures.

7. Conclusions : un idiolecte du diamant de synthèse écologique

Nous organisons ces conclusions en plusieurs points, pour identifier une série de caractères du discours sémiotique du diamant écologique de synthèse de Courbet et de De Beers, sur le fond des discours concernant le diamant de mine.

Un premier point concerne l'utilisation de la textualité numérique et la mobilisation des « standards web », l'ensemble de normes qui définissent la construction discursive sur le web (Cosenza 2015). Nous avons observé dans le cas de Courbet le plein respect des standards visuels, une véritable prudence esthétique : une structure des sites et des pages absolument usuelle (par exemple, le positionnement des liens en haut et en bas et du logo en haut au centre ou à gauche, la structuration par grille modulaire qui alterne textes courts et images ou vidéos). La différence presque révolutionnaire par rapport à la place Vendôme (la différence valorisante introduite dans le monde de la grande joaillerie française) proposée par Courbet s'affirme dans le discours, sans se traduire sur le plan visuel. Les exigences de lisibilité et d'accessibilité sont évidemment très fortes, le web est un espace très normé sur le plan esthétique, pour une entreprise marchande.

Si on regarde Courbet en perspective par rapport à Lightbox et à De Beers (en tant que marque de diamants de mine), on observe bien le jeu des positionnements par rapport à l'axe qui va des imitations du diamant, via le diamant de synthèse, jusqu'au diamant de mine. Courbet exclut la comparaison avec les imitations de diamants, pour se focaliser sur l'effort véridictoire d'identification du diamant de synthèse comme vrai diamant, et pour le valoriser par rapport aux diamants de mine. Le public visé de Courbet n'a visiblement pas le même profil que celui de Lightbox, pour lequel au contraire il faut baliser l'ensemble du champ sémantique (distinction radicale entre diamant de synthèse et imitation, et constitution d'un terme complexe d'identité et de différence par rapport au diamant de mine). Le diamant synthétique de Lightbox est valorisé dans sa différence complémentaire par rapport au diamant de mine,

¹⁸⁸ “Diamond simulants and lab-created diamonds often get mixed up, but they’re completely different. A diamond simulant is not a diamond at all, because the chemical properties are completely different. They can be made out of anything from glass to cubic zirconia. While they may look similar at first, diamond simulants aren’t as hard and don’t have the same optical properties as diamonds, so they’ll show signs of wear and won’t be as sparkly”.

et n'entre pas en compétition en tant que produit plus populaire ; Courbet par contre veut occuper la même place sémantique du diamant de mine.

Nous avons observé l'apparition de luttes terminologiques autour du statut du diamant de synthèse, tout en n'entrant pas directement dans la dimension juridique de ces luttes. Les deux stratégies opposées sont l'« othering » (disjonction) du diamant de laboratoire, d'un côté, et la légitimation via le renforcement de la conjonction avec le diamant de mine, et même le fait de dépasser ce dernier grâce justement à l'éthique, de l'autre. Le diamant de synthèse présente une condition sémantique ambiguë (ni totalement identique, ni totalement différent par rapport au diamant de mine) qui se prête à des opérations rhétoriques différentes, voire opposées. Ces opérations mobilisent le niveau lexical (laboratoire ou synthèse, mine ou « naturel »), narratif et thématique (le récit de la naissance du diamant de mine sur des millions ou milliards d'années, la « magie » de la technologie et le savoir-faire intact de la place Vendôme). Sur un plan tensif, comme rappelé, Courbet opère une forme de « mélange » avec le diamant de mine, et exclut totalement de son champ discursif les imitations du diamant (une sorte de tri implicite). De leur côté, De Beers et Lightbox opèrent un tri radical entre diamant de mine et de laboratoire, mais aussi un tri explicite entre imitations du diamant et diamant de laboratoire, pour ouvrir un chemin à ce dernier. De cette façon, en effet, le diamant de laboratoire obtient un marché intermédiaire entre imitations et diamant de mine, caractérisé par une ouverture universelle du luxe (« rendre l'éclat d'un diamant accessible à un plus grand nombre de personnes, plus souvent », voir *supra*). La lutte autour de l'accès à l'espace « sacralisé » de l'excellence (celui typique du luxe, Fontanille 2007) est donc évidente : le diamant de laboratoire peut accéder aux valeurs d'absolu (Zilberberg 2012) dans un cas, mais pas dans l'autre.

Concernant la prise de responsabilité (RSE), Courbet construit un discours de marque qui concilie et combine strictement les valeurs hédonistes-ludiques et celles de la responsabilité, dans un projet d'harmonie globale (« sans le bien le beau n'est rien »), qui nous rappelle l'hybridation de responsabilité et rentabilité de certaines « banques éthiques » (Catellani & Errecart 2021), ou de producteurs de vêtement de la « slow fashion ». Le diamant de culture, dit « synthétique » seulement par obligation de loi, devient intrinsèquement beau et responsable. La prise de responsabilité est lisible aussi dans le cas de De Beers et Lightbox, mais sans occuper une place centrale dans l'identité de marque : c'est la différence entre une identité discursive intrinsèquement écologique, comme dans le cas de Courbet, et une caractérisation écologique ajoutée à une identité préexistante, comme dans le cas de De Beers¹⁸⁹.

Nous avons aussi observé la différence entre les deux types de discours de prise de responsabilité d'un point de vue tensif. Celui de Courbet est plutôt de type qualitatif et non chiffré. Celui du groupe De Beers et de Lightbox est plus classique, basé sur des objectifs, des acquis, des projets et des chiffres. C'est comme si l'identité écologique de Courbet était au-delà d'une logique quantitative, rationnelle : une rhétorique de l'identité plus qualitative que quantitative, plus fondée sur l'éclat (terme utilisé par Zilberberg 2012 pour identifier le propre de l'intensité) que sur l'accumulation de « preuves », de résultats chiffrés et de confirmations externes.

189 Ceci n'exclut en rien évidemment la réalité des engagements et des acquis RSE de l'entreprise concernée : notre article ne propose pas une évaluation des engagements réels des marques analysées, ce qui demanderait un autre type d'analyse.

De ce point de vue, on pourrait constituer un schéma tensif, en utilisant comme axe intensif celui de l'éclat d'une identité éthique, l'intensité (énoncée), la « tonicité » plus ou moins forte (pour reprendre la catégorie de Zilberberg) de sa valeur éthique. Sur l'axe de l'extensité, nous trouverions alors la quantification et le comptage des actions, la liste des projets et des engagements ou des accomplissements, et donc l'étendue de l'engagement dans l'espace et dans le temps. Comme illustré par la figure 1, Courbet serait alors à positionner dans un espace d'intensité élevée et d'extensité basse. Le positionnement de De Beers et Lightbox serait alors plutôt celui d'une extensité plus élevée et d'une intensité moindre. Nous proposons ce positionnement comme hypothèse (à approfondir et à confirmer dans le temps et par rapport à d'autres supports de communication) de lecture globale de notre corpus du point de vue de la mise en scène de la responsabilité éthique.

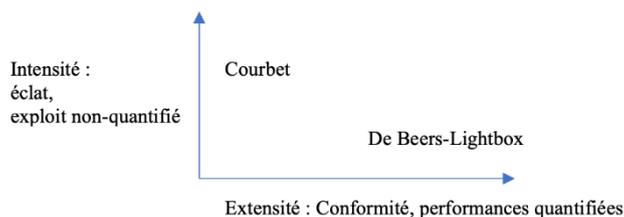


Fig. 1. Positionnement tensif par rapport au discours de responsabilité

Les deux configurations tensives, et globalement les deux positionnements discursifs sur l'éthique d'entreprise, peuvent avoir leur place sur le chemin de l'évolution technologique et écologique inévitable de la joaillerie. Cela nous rappelle la situation du vin écologique, où la logique plus extensive et normée du vin « biologique » (lié à un dispositif légal de l'Union Européenne) se distingue de la logique plus intensive, identitaire et « absolutiste » du vin « nature » ou naturel, qui tend à échapper aux labélisations (voir Catellani 2015). Le premier type de vin apparaissait ainsi plus lié à un dispositif de frontières et de cadres, tandis que le vin nature semblait plus proche d'une logique de tension vers un idéal de pureté sans limites. Une macro-opposition entre responsabilité par norme, accumulation et garantie, d'un côté, et par éclat d'une identité « exceptionnelle », de l'autre, semble se dessiner aussi pour les diamants et leur engagement.

L'étude doit se poursuivre sur d'autres cas, pour continuer l'exploration des tensions dans la communication de l'industrie diamantaire et la joaillerie en général, en comparaison avec d'autres secteurs du monde du luxe. Le marbre et autres pierres naturelles, avec leurs correspondants de synthèse, constituent dans ce cadre un exemple intéressant. Il serait aussi possible d'observer l'évolution diachronique de cette communication, pour voir comment le diamant de synthèse et ses acteurs se positionnent dans le temps, dans un contexte marqué par la pression à plus de durabilité. Les résultats des approches de nature sémiotique peuvent aussi entrer en dialogue avec les pratiques scientifiques de type ethnographique et sociologique, concernant par exemple l'observation des interactions avec les clients dans les boutiques, où les valorisations des objets de luxe et leurs paradoxes deviennent visibles (voir par ex. Teil & Assouly 2004). Les discours *corporate* ici analysés et les configurations sémiotiques observées peuvent alors entrer en résonance avec d'autres discours et d'autres lieux de construction et négociation des valeurs et des identités, pour enrichir le portrait de la vie sociale et culturelle des diamants. Pour l'instant, les traits observés définissent les contours d'un environnement discursif

spécifique, où différents acteurs gèrent rhétoriquement les grandeurs discursives pour se positionner et se valoriser.

Bibliographie

ALLERES, Danielle

1991 « Spécificités et stratégies marketing des différents univers du luxe », *Revue Française du Marketing*, 132/33, 71-95.

AMATULLI, Cesare PINO, Giovannie, IODICE, Manuela, & CASCIO, Paul

2016 « Linguistic and Symbolic Elements in Luxury Fashion Advertising: A Qualitative Analysis ». *International Journal of Biometrics*, 11, 265.

BARNARD, Amanda

2000 *The diamond formula: diamond synthesis-a gemological perspective*, Butterworth-Heinemann.

BARTHES, Roland

1961 « From Gemstones to Jewellery », *Jardin des Arts*, 77 (Avril), 1961 ; *Œuvres complètes* vol. 1, 911-14.

BERNARD, Françoise

2018 « Les SIC et l'« anthropocène » : une rencontre épistémique contre nature ? », *Les Cahiers du numérique*, 14, 31-66. URL : <https://www.cairn.info/revue--2018-2-page-31.htm>.

BERTRAND, Denis

2002 « Approche sémiotique du luxe : entre esthétique et esthésie », *Revue Française du Marketing*, 187, 2, 73-81.

BORDRON, Jean-François

2011 *L'icônicité et ses images*, Paris, PUF.

BOUTAUD, Jean-Jacques

1998 *Sémiotique et communication. Du signe au sens*, Paris, L'Harmattan.

BOUTAUD, Jean-Jacques, VERON, Eliseo

2007 *Sémiotique ouverte*, Paris, Hermès Lavoisier.

BRÜGGER, Niels

2012 « L'historiographie de sites web : quelques enjeux fondamentaux », *Le Temps des médias*, 18, 159-169.

CATELLANI, Andrea

2011 « La justification et la présentation des démarches de responsabilité sociétale dans la communication *corporate* : notes d'analyse textuelle d'une nouvelle rhétorique épideictique », *Études de communication*, 37, 157-176. <https://doi.org/10.4000/edc.3204>

CATELLANI, Andrea

2014 « Le discours de justification des démarches de responsabilité sociétale d'entreprise : observations sémiotiques ». In : Karine Berthelot-Guyet ; Jean-Jacques Boutaud, *Sémiotique mode d'emploi*, Lormont, Le bord de l'eau, p. 191-220.

CATELLANI, Andrea

2015 « Vin nature et vin biologique. Observations sur quelques aspects de la communication œnologique ». In : *Lexia*, vol. 19-20, p. 465-477.

CATELLANI, Andrea

2019 « L'entreprise responsable et ses parties prenantes : entre « manipulation » et co-construction de sens », *Actes sémiotiques*, 122, <https://doi.org/10.25965/as.5936>

CATELLANI, Andrea

2022 "Semiotic analysis of environmental communication campaigns", in *The Routledge Handbook of Nonprofit Communication*, G. Gonçalves & E. Oliveira (eds.), Routledge, 2022, pp. 224-234. DOI : 10.4324/9781003170563

CATELLANI, Andrea & ERRECART, Amaia

2021 « Les "banques éthiques" au prisme des discours sur soi : une identité discursive et narrative hybride ». In: *Communication & langages*, n° 2021/1 (207), p. 129-147.

- CATELLANI, Andrea et IHLEN, Øyvind
2022 « CSR Communication from a Rhetoric and Semiotic Perspective », in *The Routledge Handbook of Corporate Social Responsibility Communication*, Routledge, pp. 34-45.
- D'ALMEIDA, Nicole
2007 *La société du jugement : Essai sur les nouveaux pouvoirs de l'opinion*, Paris, Armand Colin.
- DE BARNIER, Virginie, FALCY, Sandrine, & VALETT-FLORENCE, Pierre
2008 *Comment mesurer les perceptions du luxe ? Une comparaison entre les échelles de Kapferer (1998), de Vigneron et Johnson (1999) et de Dubois et al. (2001)*, International Marketing Trends Congress, Congrès ESCP Paris-Venise.
- FLOCH, Jean-Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF
- FLOCH, Jean-Marie
1995 *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- FLOCH J.- M. & ROUX Elyette
1996 « Gérer l'ingérable. La contradiction interne de toute maison de luxe », *Décisions Marketing*, 9, 20.
- FONTANIER, Pierre
1977 *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FONTANILLE, Jacques
2004 *Soma et sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- FONTANILLE, Jacques
2007 « Intermédialité : l'affiche dans l'annonce-presse », in Sémir Badir (dir.), « Intermédialités », *Visible*, n° 2, Limoges, PULIM, 2007.
- FONTANILLE, Jacques, et BORDRON, Jean-François (éds.)
2000 « Sémiotique du discours et tensions rhétoriques », in *Langages*, n° 137.
- IHLEN, Øyvind
2015 "‘It Is Five Minutes to Midnight and All Is Quiet’: Corporate Rhetoric and Sustainability". *Management Communication Quarterly*. 29(1), p. 145–152. doi: 10.1177/0893318914563145.
- JANSSEN, Catherine, VANHAMME, Joëlle, LIDNGREEN, Adam, et LEFEBVRE, Cécile
2014 "The catch-22 of responsible luxury: Effects of luxury product characteristics on consumers' perception of fit with corporate social responsibility". *Journal of Business Ethics*, 119(1), pp. 45-57. <https://doi.org/10.1007/s10551-013-1621-6>
- KAPFERER, Jean-Noël, MICHAUT-DENIZEAU, Anne
2017 "Is Luxury Compatible with Sustainability? Luxury Consumers' Viewpoint". In: Kapferer, JN., Kernstock, J., Brexendorf, T., Powell, S. (eds.) *Advances in Luxury Brand Management. Journal of Brand Management: Advanced Collections*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-51127-6_7
- MORSING Mette
2006 « Corporate moral branding: limits to aligning employees », *Corporate Communications: An International Journal*, 11, n° 2, p. 97-108.
- PANKIW, Stephanie A., PHILLIPS, Barbara J., WILLIAMS, David E.
2020 "Luxury brands' use of CSR and femvertising: the case of jewelry advertising", *Qualitative Market Research*, vol. ahead-of-print No. ahead-of-print. <https://doi-org.proxy.bib.ucl.ac.be :2443/10.1108/QMR-05-2020-0061>
- PINEDE, Nathalie
2019 « Du site web aux identités numériques organisationnelles », *Questions de communication [En ligne]*, 34. DOI : 10.4000/questionsdecommunication.15587
- TEIL, Geneviève & ASSOULY, Olivier
2004 « Entretien avec Geneviève Teil : Le luxe comme objet des sciences sociales », *Mode de recherche*, 2, 4-12.

THEVENIN, Virginie et DE BARNIER, Virginie

2022 « Marque de luxe et marque écologique, congruence ou dissonance ? Une approche sémiotique comparative par la valeur de la consommation », *Management & Avenir*, 129, 57-80.

VEG-SALA, Nathalie et GEERTS, Angy

2012 « Gestion de la cohérence des récits des marques de luxe sur Internet : étude sémiotique et analyse comparée des secteurs de la maroquinerie et de la joaillerie ». *Revue Française du Marketing*, 233 (3/5), 5-26.

VEG-SALA Nathalie

2019 « Les modèles de livraison lors d'un achat en ligne dans le luxe », *Revue française de gestion*, 284 (7), 51-73.

VIGNERON, Franck et JOHNSON, Lester W.

2004 "Measuring Perceptions of Brand Luxury", *Journal of Brand Management*, vol. 11, N° 6, 484-506.

ZILBERBERG, Claude

2006 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.

ZILBERBERG, Claude

2012 *La structure tensive : suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*. Nouvelle édition [en ligne]. Presses universitaires de Liège, Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pulg/2140>>.

Pour citer cet article : Andrea Catellani. « Les diamants de synthèse et la « joaillerie écologique » : étude de cas sémiotique sur la communication de la joaillerie et ses défis. », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8098>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Résumé : En tant qu'outil d'analyse, certes non définitivement épuisé mais relativement opératoire, le carré sémiotique explicite la production du sens sur les plans de l'expression et du contenu. De Greimas à Coquet, le carré aristotélicien de la logique modale sous l'effet des concepts de modalité et d'identité bascule de la phorie au pathos. Le carré relatif à la phorie proposé pour étudier la compétence du sujet a été augmenté dans notre essai par un carré pathémique pour relever les rapports de sympathie ou d'antipathie entre les identités en interaction. Il caractérise la performance du sujet et non sa compétence. Dans le même esprit critique entamé par J. Petitot, c'est vrai moins pointilleux dans notre cas, nous souhaitons qu'un réexamen des priorités des différents modèles de carrés sémiotiques proposés jusqu'à nos jours puissent contribuer à l'interminable projet de la construction du sens.

Mots clés : carré sémiotique, modalité, identité discursive, catégories, complexe

Abstract: As an analytical tool –not definitively exhausted, admittedly, but relatively operative– the semiotic square explains the production of meaning in terms of expression and content. From Greimas to Coquet, the Aristotelian square of modal logic, under the influence of the concepts of modality and identity, shifts from phoria to pathos. The phoria square proposed to study the subject's competence has been augmented in our essay by a pathos square to identify the relations of sympathy or antipathy between interacting identities. It characterizes the subject's performance, not his or her competence. In the same critical spirit initiated by J. Petitot, albeit less fastidious in our case, we hope that a re-examination of the priorities of the various models of semiotic squares proposed to date will contribute to the never-ending project of meaning construction.

Keywords: square, modality, discursive identity, categories, complex

Introduction

La sémiotique appliquée à l'analyse de discours ne se contente pas des recherches purement théoriques. Une théorie est toujours orientée vers un objet... ou vers un sujet. Quand elle se réduit à des spéculations strictement théoriques, elle finit par devenir une simple vue d'esprit. Lorsqu'elle n'est pas opérationnelle, elle ne dure que le temps de son exposition. Aussi sans instruments d'opérationnalisation, une théorie n'a pas lieu d'être. Certes il ne s'agit pas de se fermer sur soi-même ni de s'interdire les mines du savoir humain. On reconnaît qu'il est enrichissant et même vital d'explorer tous les univers possibles pour alimenter son propre savoir, élargir ses étendues, conquérir des espaces plus larges et ouvrir des horizons inattendus.

Au risque d'être trop scolaire, nous ne débattons pas de la légitimité du carré sémiotique (Petitot 1977), mais nous discuterons de son utilisation, de sa portée, et parlerons de son utilité dans l'analyse du discours. Quelle importance peut-on accorder à cette représentation géométrique qui a fait fortune de Greimas à Coquet mais qui tend à se diluer dans le tumulte des différentes théories ?

Un carré sémiotique est à la fois un révélateur de l'être du sujet et du sens de l'être du monde conçu ou perçu par le sujet. Il s'avère un outil très opérationnel puisqu'il peut supporter les différentes approches, malgré leur apparente contradiction, et permet de révéler l'organisation des structures narratives et discursives dans un produit donné. Nous verrons succinctement les étapes de son apparition qui a marqué une période limitée à la grammaire narrative. Nous discuterons également sa transplantation dans le domaine discursif pour mettre en avant sa possible extension à des catégories qui relèvent du psychologique, du social ou de l'anthropologique mais qui versent toujours dans l'analyse du discours. Le discours est un corpus qui est considéré à la fois en tant qu'un plan clos et sui generis, et un intertexte où plusieurs voix se superposent et se confondent et qu'il faudrait absolument démêler. Il est le domaine d'une projection du sujet et de son identité à travers la modalité ontologique de l'être en tant que modalité génératrice des autres modalités.

Le fameux *hic et nunc* correspond au « cela est... (ici) maintenant », données situationnelles encadrant tout acte discursif. C'est un acte construit autour du verbe *être* prédiqué à un sujet énonçant. Le morphème *être* caractérise toute énonciation et tout énoncé, « [...] le verbe d'existence a, entre tous les verbes, le privilège d'être présent dans un énoncé où il ne figure pas » (Benveniste 1966 : 152). Latent ou patent, il est le lieu par excellence de l'expression de l'identité du sujet énonçant : « La forme peut être absente, mais la fonction subsiste. » (Coquet 2007 : 28)

L'identité est à la fois l'être et le non-être, le même et le différent. *Être* est ainsi le lieu de jonction de la modalité et de l'identité. La modalité exprimée par le verbe être (ou paraître) et son privatif le non-être constitue dans un espace discursif le noyau d'où dérivent les autres modalités. Le discours est un être au présent. C'est un espace qui renvoie à une durée vécue. Le temps discursif est essentiellement qualitatif. Il a cette particularité de signifier surtout l'espace puisqu'il est mesuré et conçu sous forme de distance spatiale comme le démontre Bergson à propos du temps physique conventionnel (1989 : 17). En effet les aiguilles d'une horloge parcourent une distance entre deux bornes prédéfinies dans l'espace pour mesurer le temps. Également dans un discours, le repère fictif, au passé ou au futur, crée l'impression de vivre un autre temps que celui du présent de la parole¹⁹⁰.

De l'utilité du carré logique

S'agit-il d'une simple figure géométrique fantaisiste aux quatre points équidistants (parfois dessiné négligemment plutôt comme rectangle) où on représente d'abord deux contraires puis on dérive deux subcontraires pour en déduire finalement les métatermes suivant les rapports de complémentarité, de réciprocité, d'implication ? Le sens résulte alors des rapports de positions contrastives ou complémentaires. À l'exemple des métaphores saussuriennes comme celle du jeu des échecs ou de la tige d'un végétal, le sens d'un texte est d'abord la mise en rapport de l'ensemble des combinaisons possibles des isotopies échangées par les partenaires discursifs *je/tu*.

La logique actuelle de toute interprétation d'un texte à analyser est de ramener toute production discursive à la situation de communication $Sit_0 : (S_0, t_0)$ qui correspond au contexte linguistique ou extra linguistique, et démêlant les composantes actancielles de l'appareil formel de l'énonciation à savoir

190 Pour Saint Augustin par exemple le futur et le passé sont des modes du présent malgré les nombreuses expressions du temps linguistique. Également pour Guillaume... et Culioli dans sa distinction entre repère fictif et repère translaté par rapport au présent ...

locuteur, allocutaire et délocuté. La représentation schématique sous forme de carré exprime essentiellement des rapports (réconciliation ou alternance des contraires, complémentarité ou rapports conflictuels, unité ou scission, jonction ou disjonction etc.) qui déterminent des positions sémiotiques. Il n'est plus question de reproduire la logique du carré aristotélicien, ni les carrés complexes proposés après Greimas, et moins encore de tenter de ressusciter les grands débats qui ont accompagné son utilisation et les applications qui ont été faites, ou encore de soulever les apories entre opposition logique, opposition privative et opposition qualitative. Cependant nous estimons que la mise en relation des termes et pôles interdépendants en structure profonde nous permettra de rendre compte non seulement des structures narratives mais aussi et surtout des structures énonciatives à l'œuvre pour reconstituer le sens du discours à analyser. Afin de déduire un micro-univers d'une unité de sens il faut dépasser la catégorie sémique binaire *je/tu*. Pour plusieurs théoriciens le carré sémiotique permet de sortir des positions et postures binaires pour envisager d'autres termes sous les différents rapports déployant d'autres univers de significations. C'est donc une forme logique essentielle au parcours du sens qui permet d'aller au-delà du dualisme pour relever des rapports plus complexes et plus instructifs. C'est en effet une représentation qui organise les interactions et nous autorise à relever les stratégies sous-jacentes. C'est donc un moyen stable d'analyse et de description des objets dynamiques qui légitime une conception relationnelle du sens.

[la pensée catégorielle]...demeure déterminante, non plus au sens où elle pourrait prétendre rendre raison de la réalité mais au sens où, immanente, elle reste structurante de la production discursive. (Petitot 1977 : 349).

Restituant la structure profonde d'un univers sémantique donné, le carré sémiotique « fournit un modèle sémiotique approprié pour rendre compte des premières articulations du sens à l'intérieur d'un micro-univers sémantique » (Greimas 1970 : 161, cité par Petitot 1977 : 356). En d'autres termes, il résume les interdépendances et restitue les interrelations, que ce soient des implications (sous forme de complémentarité ou de contradictions réversibles), ou oppositions avec exclusion réciproques ou non. Quoique les grands problèmes soulevés par les chercheurs spécialistes entre logique et sémiotique, analyse et interprétation, posent des difficultés logiques assez complexes susceptibles de disqualifier son utilisation :

On peut donc soit le considérer comme un acquis et axer son intérêt sur les développements multiples qu'il autorise, soit faire de son évidence le titre d'un problème et radicaliser – en vue d'une opération élucidante – la question de son être-formel réel. (Petitot 1977 : 356).

Nous considérons le carré sémiotique à quelque niveau qu'on l'applique comme un acquis comme le soutient Petitot. Plus que comme un modèle de pensée préétabli, c'est un « outil très prisé des sémiologues et sémioticiens ». Forme canonique, il représente un principe sémiotique linguistique universel. C'est le « premier noyau d'une morphologie élémentaire », « instance taxinomique première à partir de laquelle peuvent être articulés et manifestés, sur le mode statique, les systèmes de valeurs ou axiologies, et les procès de création de valeurs récurrentes ou idéologies » (Greimas 1970 : 163). Par sa forme logique il détermine le statut général du dispositif objectivant des réseaux de sens. « Le carré sémiotique cristallise le travail de pensée par lequel un arbre s'est transformé en réseau » (Badir 2014).

Basé sur le principe saussurien qu'il n'y a de sens que dans la différence puisque « le mécanisme linguistique roule tout entier sur des identités et des différences » (Saussure, 1916 : 151) et sur la

conviction de Hjelmslev (1943/1968) que la langue est un système de relations et non un système de signes, (cités par Floch 1985 et aussi 1989), le carré sémiotique restitue les termes et les rapports entre ses termes ou métatermes. Il s'agit de relever, selon une perspective structuraliste immanentiste puis transcendante phénoménologiste, les intersections de relations afférentes à une catégorie sémantique donnée pour déconstruire les structures du sens qui sous-tendent le texte étudié. « Le carré sémiotique¹⁹¹ est la représentation visuelle des relations qu'entretiennent les traits distinctifs qui constituent une même catégorie sémantique, une même structure » (Greimas et Courtés 1993 : 29), celle-ci organise le sens sous-jacent au produit analysé.

Réfléchir en termes de rapports statiques universels représentés sous forme de carré nous permettra de rendre compte des relations immédiates qui se tissent lors d'un discours. Dès qu'il parle, l'être- sujet s'érige en une instance, s'approprie le langage. Il s'inscrit dans son discours par le langage et entreprend un programme de production de sens et d'identification. Tout sujet est un actant qui accomplit un programme discursif. Il se définit par rapport à un objet qui délimite son parcours et préfigure son identité : « L'actant peut être conçu comme celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendant de toute autre détermination » (Greimas et Courtés 1993 : 3).

Dans notre perspective, qui s'inscrit dans le cadre d'une sémiotique subjectale dans la lignée de Coquet, l'acte accompli par un actant sujet est le discours produit. Le sujet énonçant agit en parlant ou on le fait agir en lui déléguant la parole. Il s'agit de faire ou de le faire faire. Il parle ou on le fait parler. La parole, généralement transcrite pour l'analyse, à un effet réflexif. L'auteur s'énonce en énonçant ou en faisant énoncer quelqu'un ou quelque chose à propos de quelque chose ou de quelqu'un. La modalité ontologique est à l'origine de l'effet spéculaire du langage qui lui est inhérent. Ainsi tout discours proféré constitue un parcours qui permet la jonction du sujet à son objet de valeur. L'objet de valeur « [...] se définit alors comme le lieu d'investissement des valeurs (ou des déterminations) avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint » (Greimas ; Courtés 1993 : 259). Le lieu d'investissement de ces valeurs et de ces déterminations définit la modalisation. Celle-ci caractérise le rapport de conjonction ou de disjonction entre le sujet et l'objet.

Bref, le langage permet de dire l'être du sujet et le rôle de l'analyse est d'étudier cette mise en existence par le discours entretenu. Dans notre contexte, nous préférons adopter le concept d'une identité discursive au lieu de la réduire à une identité narrative dans la mesure où tout récit de soi est finalement un discours. Le sujet discoureur inaugure un univers de sens où des structures sous-jacentes de catégories universelles sont déployées consciemment ou inconsciemment comme c'est le cas dans la plupart des prises de parole spontanées. Il s'agit de catégories théoriquement constantes qui structurent une texture discursive quelconque, la traversent de bout en bout et l'expliquent dans son organisation profonde. Il est entendu que la forme du carré nous permet de représenter et d'envisager les différents rapports des composantes de l'identité (notion essentiellement incontrôlable puisque indéfiniment variable et interminablement décomposable) de manière plus statique et plus efficace.

En tant qu'instrument d'analyse au même titre que les modèles morphologiques des schémas narratifs ou des fonctions narratives... le carré des modalités narratives et discursives, particulièrement celui de l'identité ou encore celui de la véridiction, représente un outil efficace pour délimiter une

191 Courtés (1991 : 152) le définit comme la présentation visuelle de l'articulation d'une opposition.

séquence et classer les isotopies dominantes afin d'étudier le fonctionnement d'un discours ou d'en dégager la teneur sémantique. Il est question surtout d'un outil en même temps stable et dynamique. L'analyste passe de la binarité à la complexité systémique puisqu'il lui permet de procéder à une approche complexe à la fois immanente et transcendante, discontinue et continue, paradigmatique et syntagmatique, inductive et déductive... démarche vertigineuse qui rend compte du sens dans sa succession et dans sa simultanéité.

Carré des modalités discursives

Avant d'approfondir l'analyse des structures narratives pour relever la compétence, Greimas relève les modalités actualisantes relatives à la performance sous forme d'un carré de l'être et du faire :

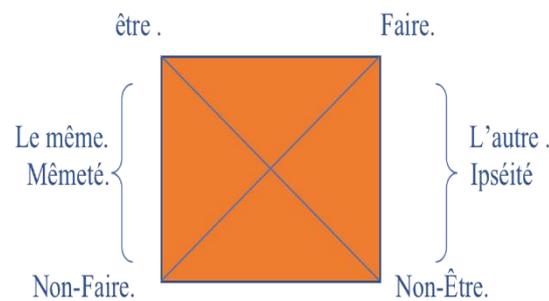


Figure 1. Carré du sujet sémiotique

La figure en carré permet alors de mettre en avant la distinction essentielle entre un sujet de droit et un sujet de quête afin d'examiner les configurations de l'être en transformation. Par le faire discursif le sujet sémiotique, être discursif, se transforme. Lors d'un acte de parole, le même par objectivation de soi dans son énonciation, devient un autre ; la mêmeté se métamorphose en ipséité au fil du discours proféré. Le faire comprend toutes les combinaisons des modalités propres à définir l'identité du sujet sémiotique au cours de son expansion discursive : avoir, faire être, avoir être... et ses manifestations en pouvoir, en devoir et en savoir. Se doter d'une qualité... ou d'un pouvoir présuppose un faire qui s'exécute au fil du discours entrepris et transforme le *je* initial en un autre. La rection des deux modalités actualisantes de l'être et du faire se fait dans les deux sens. L'état régit le faire et le faire régit l'état. Donc un récit minimal, séquence narrative ou discursive, correspond à un changement évolutif d'états relatifs à l'identité du sujet énonçant. Des avatars du sujet discoureur en construction et en altération se déroulent au fil des énoncés qui s'enchaînent linéairement.

En somme, l'identité d'un sujet n'est jamais fixe ou figée puisque son image se développe le long du discours sous forme de représentations transitoires et jamais définitives. L'état et l'action définissent les configurations de l'être dérivées des différentes manifestations de la modalité ontique (le morphème être). Le statut actantiel se développe selon les deux perspectives syntagmatique et paradigmatique où l'identité de l'être-sujet emprunte le profil soit d'un sujet de quête sur l'axe des variables, soit d'un sujet de droit sur l'axe des invariables.

Les deux configurations, paradigmatique et syntagmatique, sont dialectiques et non à sens unique. Elles représentent littéralement la performance et la compétence. Quoique Greimas soutient que « [...] la performance présuppos[e] la compétence, mais non inversement » (1976 : 93). La performance, puisqu'elle sert de base pour de nouvelles configurations, développe la compétence. Elle

n'est pas statique ni définitivement figée. En actualisant les compétences lors de son exécution, elle évolue le long du discours entrepris. L'invariance du sujet est évanescence au fil des énoncés. De ce fait, la compétence présuppose aussi la performance, autrement elle demeure virtuelle et donc irréalisable.

Dans une perspective qui entreprend d'étudier l'identité discursive telle que proposée par la sémiotique subjectale, cette double configuration de la compétence et de la performance recouvre intégralement l'idem et l'ipse (Ricoeur 1990). L'être ou l'état et le faire ou l'action, reconstituent dans une évolution dialectique le parcours sémiotique du sujet énonçant.

Afin de donner une représentation plus abstraite de ces deux énoncés, on peut désigner le prédicat « faire » comme la fonction nommée /transformation/ et le prédicat « être » comme la fonction /jonction/, nous assure Greimas (*ibid.* : 91).

Or toute transformation s'achève sur une disjonction, et tout état prédispose à une transformation. Un déséquilibre réajusté appelle un rééquilibre projeté. Une existence potentielle par la force est la condition nécessaire à la réalisation d'une existence actuelle par l'acte. Acte et état, performance et compétence, idem et ipsité sont forcément réversibles, l'une des deux situations prédispose à l'autre. Elles sont en évolution dialectique infinie]transformation + jonction[. C'est pourquoi un discours forme un palimpseste qui retient en rémanence des structures sémantiques stratifiées.

Du point de vue du sujet parlant, qu'il soit « homo narrans » ou « homo loquens », plusieurs carrés sémiotiques sont possibles selon qu'on se place dans la visée des structures discursives ou celle des structures narratives. Ils peuvent être appliqués à plusieurs niveaux de signification : nous retiendrons successivement le niveau des instances selon le carré de l'identité, puis celui de l'être ou le carré ontologique et enfin celui du paraître ou le carré aléthique dit aussi de véridiction. Toutes ces catégories nécessaires à notre proposition du nouveau carré pathémique « sympathie/antipathie » seront dérivées du carré extensible suivant :

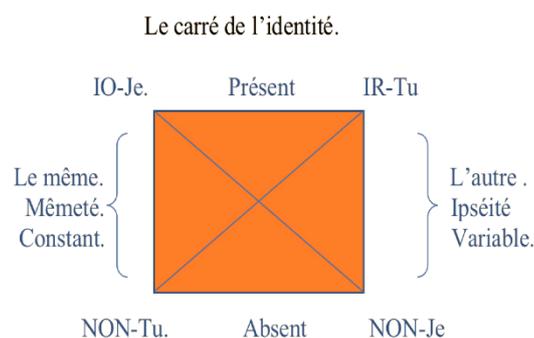


Figure 2. Carré de l'identité ou de l'altérité

Une telle schématisation est censée rendre compte de l'opposition entre identité constante ou sujet figé et identité variable ou sujet en procès selon les deux visées paradigmatique et syntagmatique. Aussi les énoncés sont-ils analysés selon le degré de subjectivité qu'ils renferment ; *forte* avec « je » ou *faible* quand le « je » se dissimule derrière « il » sur le carré proposé par Fontanille (1985 : 191) :

On posera objectivité/subjectivité comme des contraires, qui se présupposent réciproquement, et embrayage/débrayage comme des contradictoires, fondés sur « conjonction/disjonction ».

Dans le but d'étudier l'identité discursive, le carré de l'identité ou de l'altérité s'avère utile pour considérer les interdépendances entre pronoms d'énonciation tels qu'ils sont proposés par Coquet afin de pouvoir structurer les manifestations de l'être et la production du sens chez l'instance source ou sa reconstitution chez l'instance finale. L'analyse instancielle est donc une nécessité dans la mesure où elle permet d'examiner de plus près l'état et la transformation du moi et de l'autre et ou de l'absent dans un discours donné.

Le « je » est un « tu » quand il s'altère. Il devient un autre par la parole, se décentralise par une expansion de son rôle de foyer de discours. Il est aussi susceptible de devenir un « il » ou un élément du « on ». Le sujet énonçant s'énonce et effectue par sa projection une objectivation de soi. Sa présence, sa subjectivité hante son discours et devient successivement un « tu » ou un « il » ou encore un « nous » objet du discours entretenu. L'univers discursif s'organise autour de l'isotopie énonciative ramenée au « je » centre et source de la parole. Benveniste fonde son appareil formel sur la distribution des pronoms personnels dans la conjugaison de l'arabe qui rend compte de ce rapport ternaire entre le couple des personnes de l'interlocution par rapport à un tiers délocuté :

[...] on pourra partir des définitions que les grammairiens arabes emploient. Pour eux, la première personne est al-mutakallimu, « celui qui parle » ; la deuxième al-muḥātabu, « celui à qui on s'adresse » ; mais la troisième est al-ya'ibu, « celui qui est absent ». Dans ces dénominations se trouve impliquée une notion juste des rapports entre les personnes ; juste surtout en ce qu'elle révèle la disparité entre la 3e personne et les deux premières.

Contrairement à ce que notre terminologie ferait croire, elles ne sont pas homogènes. C'est ce qu'il faut d'abord mettre en lumière. (Benveniste 1966 : 228)

L'absent est un objet du discours tant qu'il n'émerge pas de son absence de l'interlocution. Ce qui justifie d'ailleurs les désignations des pronoms de l'interlocution dans la TOE (Culioli 1990/2000) ; le sujet, en s'appropriant le discours effectue par le même acte des opérations d'identification, de localisation abstraite de l'autre (moi) et de différenciation ou de rupture par rapport à l'absent. Les opérations énonciatives sont supportées par des relations de prédication autour de la modalité de l'être.

Le travail d'objectivation se double d'un effet de subjectivation. À travers les processus réversibles de reproduction et de reconstitution, l'instance d'origine se révèle, selon qu'elle se dissimule ou dévoile son être. Il devient d'abord successivement puis simultanément un « je », un « il », un « tu » puis redevient « je ». Le processus d'objectivation- subjectivation par principe infini se déroule le temps que dure un discours ou un être discursif. C'est ainsi qu'au fil du discours oral ou écrit, des identités de l'être énonçant se développent, s'altèrent ou se reconstituent.

Reprenant l'énoncé de Benveniste, Coquet définit l'œuvre comme une toile où se dessinent, se forment ou se déforment les reconfigurations de l'être écrivant :

L'écrivain (l'auteur, instance d'origine), en « s'énonçant », acte fondamentale du processus de signification, nous fait connaître « la personne », réalité première. Il donne ensuite la parole à des « individus », instances projetées, qui re-produisent le même schéma : devenus à leur tour instances d'origine, ils « s'énoncent » et font d'autres s'énoncer. Ainsi se succèdent « narrateurs » et « personnages ». C'est cet ensemble, appelé communément « l'œuvre », que saisi le lecteur, instance de réception. (Coquet 2007 : 76).

L'œuvre est alors une révélation de l'écrivain à l'intention d'une instance réceptrice finale appelée à faire le travail de reconstitution de ces identités discursives en expansion discursive. Il aurait suffi de dire « je » pour inaugurer une transformation. Selon Kant (1798/2008 : Livre1. §1), dire *je* est une manifestation de l'entendement puisqu'il correspond à une prise de la conscience de soi. Se poser en tant que sujet c'est effectuer une transformation et l'affirmer de telle sorte qu'elle soit reconnue tout en assurant une permanence de soi le long de son discours. S'approprier le « je » et se poser en ego c'est aussi se considérer comme objet (Ricoeur 1990 : 69 et Coquet 2007 : 11.). Tout discours est finalement un programme d'identification qui remplit une fonction sui-référentielle. Chaque état actuel du sujet en transformation potentielle représente une séquence narrative ou discursive minimale.

La distinction entre sujet/non-sujet ou sujet-objet, ou encore quasi-sujet dépend comme le précise Coquet, de la volonté posée ou supposée lors de la prise de parole par un sujet énonçant. Une variété de sujets s'intercalent entre le moi profond ou privé et le moi controuvé ou collectif. De ce fait, la distance est infime entre le « je » et le « il » puisque par projection discursive le « je » devient « il » ou vice versa. Le sujet modalisé selon le vouloir sous le régime de l'autonomie et le non-sujet modalisé selon le non-vouloir sous le régime de l'hétéronomie peuvent être restitués par le carré modal du méta-vouloir :

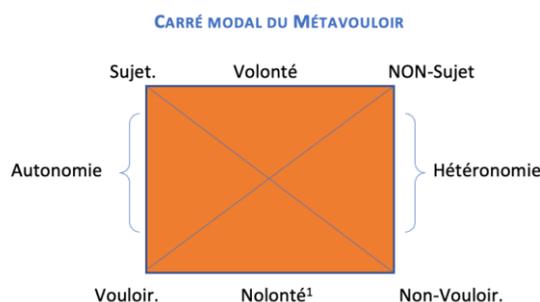


Figure 3. Carré du méta-vouloir

Féminin n'est pas toujours l'opposé du masculin. C'est parfois son complément même si les deux entités sont marquées. Ce n'est pas tout-à-fait non plus son privatif. Une logique univoque, formelle et formaliste ne pourra rendre compte des disparités naturelles ou présupposées des deux termes opposés. C'est ainsi que parfois l'absence de volonté est une nolonté comme le précise Jankélévitch¹⁹². Le non-vouloir est en fait un non-être puisqu'il refuse de *participer aux événements du monde* (Coquet 1997 : 8). Le « je » est, et le «je» n'est pas ou est *rien* s'opposent à non-je. Le sujet doté de jugement imposant son identité, la posant ou la supprimant est toujours un sujet différent du non-sujet. Ces trois états du sujet constituent un seul terme du carré de l'identité (ou de l'altérité) qui s'oppose au second terme non-je ou non-sujet différent de l'« être rien » (controverse de Coquet et Greimas).

Il reste pourtant vrai qu'un actant ne se définit que par rapport à un objet de valeur qui détermine son parcours. En fait, il serait inutile, voire absurde de vouloir définir un sujet indépendamment de son

192 « Le terme signifie une volonté négative et non une absence de volonté, “volonté de ne pas” ... ». Note 1 de A. Sorosina, p. 108. Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*. Chap. I. p 109. « Ce n'est pas la volonté qui est contradictoire ce sont les choses voulues qui se contredisent [...]. Veut et ne veut pas, veut ce qu'il ne veut pas et ne veut pas ce qu'il veut [...] il veut, en quelque sorte d'une volonté voulante assez analogue à la haine amoureuse ».

rapport à soi considéré comme un autre (avec son état ou son acte) ou à un autre. La jonction ou la disjonction avec l'objet de valeur est le résultat d'une transformation de l'identité discursive dans son discours au cours de l'énonciation.

Le carré pathémique dérivé du carré extensible de l'identité

Poser son identité c'est aussi poser l'identité de l'autre. Le « je » présuppose le « tu ». Dans un acte de discours, l'un présuppose l'autre et ne saurait exister tout seul. Une interdépendance qui affirme une présence et réclame une reconnaissance de part et d'autre (Coquet 1984 : 19). L'affirmation de soi implique aussi (et du même coup) l'affirmation de l'autre. Le sujet ne peut s'ériger en instance énonçante qu'en s'énonçant ou en énonçant son partenaire discursif même représentant un protagoniste adversaire à éliminer absolument.

L'identité discursive en question prend la forme d'un sujet énonçant qui effectue son inscription sous une modalité permettant un embrayage dans le discours. L'acte de conversion de la langue en discours permet à l'instance d'origine directement ou par l'intermédiaire des instances mises en scène dans son discours de construire un discours matrice et une identité enchâssante à partir des discours enchâssés et des identités imbriquées. Structure qui reflète la complexité du discours écrit surtout, signe fractal d'une identité si complexe : celle de l'instance source polyphonique, multiplexe et composite.

On ne l'aura jamais dit assez, une identité quelconque, qu'elle soit discursive, sémiotique, sociale, biologique ou autre... n'existe jamais toute seule. Elle n'existe que par rapport à une autre identité/altérité, autrement on ne saurait en parler. » Moi » n'est possible que face à un « Toi ». L'absence catégorique de l'un est absence absolue de l'autre. Le discours est alors impossible d'où le second rapport non-moi implique le non-toi que nous avons représenté plus haut par le carré de l'identité. L'identité est d'abord une altérité, c'est-à-dire une différence puis une ressemblance ou une ipséité puis une mêmeté qui consiste à se reconnaître dans son acte.

Dans la vie courante, éliminer l'autre consiste à nier son être, le reléguer dans le domaine de l'absence qui peut prendre plusieurs formes : simplement l'ignorer, le substituer et au plus haut degré l'exterminer. Alors que le préserver consiste à le protéger, le rendre présent même absent et ceci peut prendre aussi plusieurs formes : prononcer son nom jusqu'à l'obsession, le représenter par les projections de l'imagination ou le convoquer par les souvenirs et au plus haut degré s'effacer jusqu'à l'auto-extinction pour permettre sa présence pleine. Ces deux comportements : l'extermination de l'autre ou l'auto-extinction correspondent à deux comportements qui structurent quasiment tous les rapports humains : aimer et tuer. Deux tendances extrêmes qui consistent à s'anéantir et/ ou anéantir l'autre. La négation de soi et la négation de l'autre représentent deux attitudes oxymoriques et ambivalentes : un amour de l'autre à la folie ; le sujet subjugué par la passion amoureuse désire être l'autre, puis une haine excessive obsessionnelle qui l'éloigne de l'autre. Le sujet adore/déteste l'autre et impose son identité à tel point qu'il assimile les différences de l'autre jusqu'au cannibalisme intégral ou symbolique. Avec cette précision vérifiable dans les deux cas : l'autre est d'abord l'autre moi.

On peut déduire de ce point de vue que l'élimination de l'un engendre inévitablement l'élimination de l'autre et par conséquent l'impossibilité ou l'absence de tout discours qui a pour fonction première de préserver le rapport identitaire entre les partenaires discursifs. Interrompre un discours équivaut à éliminer le rapport humain entre je/tu. D'autres rapports s'établiront ainsi en succédant à ce rapport

primordial et vital. L'absence de communication engendre la mise en place d'une communication douce (silencieuse) ou brutale, kinésique, mimogestuelle, iconique, sonore ou autre... Mais dans le cas extrême, c'est-à-dire dans la situation où elle serait impossible, l'acte de parole est remplacé par un acte de violence qui touche le corps (de soi ou de l'autre) et non seulement l'esprit des partenaires discursifs. Le crime de *L'Étranger* d'Albert Camus face à l'Arabe a été souvent expliqué par l'impossibilité d'une communication verbale. La violence remplit le vide et tente de rétablir la rupture de communication verbale par une rupture physique qui s'exprime par un élan négatif vers l'autre. Ne plus pouvoir aller vers l'autre de façon symbolique, en l'occurrence par la parole, favorise la tentation d'une union violente comme dans le cas du cannibalisme alimentaire. La violence physique est une communication par d'autres moyens moins élaborés.

Comment peut-on tuer par amour ? Ou aimer jusqu'à tuer et raffoler du corps de l'autre ? Le sujet manifeste une ambivalence comportementale selon les degrés du pouvoir ou du savoir qui consistent à imposer un être ou un non-être aux autres. Une alternative qui s'étend nécessairement entre deux bornes extrêmes ; l'affirmation exagérée de soi et la perte de toute identité. Toute affirmation outrancière est un intégrisme identitaire et le sujet de "l'être rien" consistant en une infirmation de soi est une désintégration ou une perte totale de l'identité. Égoïsme extrême ou altruisme excessif correspondent à deux attitudes antagonistes : l'amour s'exprime par une négation de soi pour affirmer l'autre mais il aboutit progressivement et paradoxalement à la négation de l'être aimé. La guerre vise la négation de l'autre pour s'affirmer mais, avec le temps et contre toute attente, le moi réalise sa propre perte. Des fois on est l'ange exterminateur de l'être le plus cher et d'autres fois on est l'ange gardien de son pire ennemi. Dans leurs rapports réciproques, le moi et l'autre sont proportionnellement fortifiés / consommés l'un au profit de l'autre. En fait, la dégradation ou l'amélioration caractérisent le parcours sémiotique qui sépare les deux protagonistes.

L'identité se définit donc entre deux attitudes, une attitude répulsive exclusive et une attitude extensive inclusive de l'égo. Ces deux tendances sont extrémistes puisque éliminatrices des différences de la mêmeté et exterminatrices des ressemblances à l'altérité. Le non-être-moi présuppose le non-être toi/il. Rapport quand il n'est pas inclusif, il devient exclusif. Amie ou ennemie, bienveillante ou hostile, la figure de l'autre est indispensable pour que le « je » puisse exister. Je ne suis pas-X équivaut à un refus de l'altérité, à tout ce qui n'est pas moi. L'autre, exclu puisque externe et étranger au moi est nécessaire à mon être et à mon non-être.

Freud emprunte les concepts d'éros et de thanatos pour désigner les pulsions de vie et les pulsions de mort du sujet. Autrement dit de l'être ou du non-être. Appliqués à la dynamique des groupes, ces concepts expliquent les rassemblements, les ralliements et les déliaisons ou les désagréations des sociétés humaines. Ces deux pulsions sont constamment en opposition. Éros est la pulsion d'autoconservation, celle du thanatos est destructive. La conscience de ces deux tendances amphiboliques et antagonistes... affecte notre esprit et notre corps et plus particulièrement notre comportement à l'égard de l'autre.

L'Éros et le thanatos, substituts parfaits remplaçant respectivement la vie et la mort, représentent deux catégories qui règlent le sens et le déroulement des identités dans un discours. Un sujet peut entretenir des rapports différents avec ceux qui l'entourent selon les deux paradigmes de la nature et de la culture. Il est le pivot des relations naturelles ou culturelles qui font que l'un agit en harmonie ou

contre tous et que tous agissent en harmonie ou contre l'un. L'identité est altruiste ou égoïste, sociale ou privée, dissimulée ou apparente... suivant le degré d'implication de l'individu, homme ou femme avec le groupe social dont il fait partie. Deux positions extrêmes sont susceptibles d'émerger lors de l'analyse d'un discours : l'un pour/contre tous et tous pour/contre l'un. Dans notre cas, il n'est plus question de parler de phorie. L'euphorie et son privatif la dysphorie propres aux structures narratives sont remplacées par sympathie et son privatif antipathie mieux adaptées à l'analyse des structures discursives. Le carré pathémique concerne donc des catégories anthropologiques pathémiques essentiellement discursives. Il restitue la mécanique identitaire à l'œuvre dans un discours quelconque :

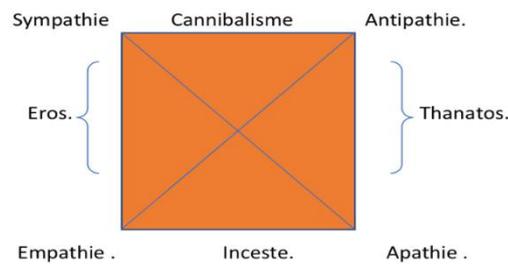


Figure 4. Parcours pathémique

Ces catégories dérivées du couple sympathie/antipathie génèrent les parcours pathémiques des sujets qui se profilent en tant qu'êtres discursifs : Un sujet non sympathique et non antipathique devient apathique alors qu'un sujet non antipathique mais sympathique devient empathique. L'identité se situe généralement entre ces deux pôles extrêmes et les deux pôles qui en dérivent. Ce sont deux extrémités essentielles pour rendre compte des interactions qui interviennent pour déterminer l'évolution des différentes identités en procès au fil d'un discours :

- Identités sympathiques :
L'identité consiste en une affirmation de l'être de l'autre contre son propre être. La tentation sacrificielle ou même suicidaire, altruisme, amour fusionnel, mystique, ou tout amour véritable présupposent une consommation de son être à soi au profit de l'autre au nom de la vie. L'attitude sympathique est généralement suscitée par un sentiment de ressemblance. La mêmeté, même superficielle, est convoquée plus que l'altérité. La dissemblance est neutralisée par la complémentarité.
- Identités antipathiques :
L'identité se présente comme une affirmation de son propre être contre le non-être de l'autre. Évidemment un non-être dans l'espace et dans le temps. La tentation narcissique, amour de soi, amour propre... aboutissent à une extermination effective, affective, symbolique ou même fictive de l'autre. Les génocides sont un bon exemple, les guerres, les croisades, les assassinats.... le cas du cannibalisme est bien plus complexe mais dénonce chez l'homme une tentation du semblable : s'approprier l'autre pour le devenir.
- Identités apathiques :
Je ne m'affirme ni moi ni l'autre, généralement à mes dépens. C'est une attitude souvent

condamnée mais assumée par le sujet. L'identité au degré zéro comme le précise (Coquet 1997 : 8)

- Identités empathiques :

Je m'affirme moi et l'autre. C'est une attitude compatissante et compassionnelle à l'égard des malheurs de l'altérité. L'amour est la potion magique pour raffermir la cohésion des liens entre les différentes ethnies opposées ou tendances religieuses belliqueuses. L'harmonie des contraires est obtenue par cette conception platonique du sentiment amoureux. L'empathie est par ailleurs une discipline qui s'enseigne dans le cadre de l'intelligence émotionnelle, professionnelle ou du vivre ensemble.

Selon le degré d'affinité, de compatibilité et d'acceptation ou de refus et de répugnance exprimés par le sujet, l'instance réceptrice assiste au déroulement d'identités sympathiques ou empathiques qui ont une tendance salutaire et avantageuse ou encore à des identités antipathiques ou apathiques sacrificielles, égoïstes et meurtrières. L'amour ou le souhait de mort et la haine de l'autre aboutissent invariablement à un anéantissement de l'être, soit par attraction, soit par répugnance.

Selon les quatre cas de figure :

- Je m'affirme et affirme l'autre : sympathie.
- Je m'infirme et affirme l'autre : empathie.
- Je m'affirme et infirme l'autre : antipathie.
- Je ne m'affirme ni n'affirme l'autre : apathie.

Une loi constante revient dans tous les parcours pathémiques possibles du sujet en action dans un discours :

- S'affirmer c'est infirmer l'autre : exterminer par le sacrifice de l'autre.
- S'infirmer c'est affirmer l'autre : exterminer par le sacrifice de soi.
- Une autre loi en dérive inéluctablement :
- Infirmer l'autre c'est s'infirmer : double sacrifice.
- Confirmer l'autre c'est s'affirmer : double salut.

Aux deux attitudes primaires, quand elles sont excessives, s'appliquent deux bornes qui régissent les rapports et les interactions entre les identités individuelles ou sociales. Les métatermes s'alternent « cannibalisme/inceste » ou « éros/thanatos » au niveau syntagmatique et paradigmatique pour caractériser les dérives du sujet au cours du discours entrepris.

Associé au carré de l'altérité mettant en rapport locuteur/ allocutaire/délocuté ou objet de l'interlocution, le carré pathémique est conçu dans notre cas pour rendre compte des catégories anthropologiques relatives aux interactions intersubjectives et pathémiques du sujet en rapport avec l'altérité. Selon les différentes manifestations qu'il exécute, le moi ou l'autre, le non-moi et le non-autre... le sujet effectue le passage du non-être à l'être ou de l'être au non-être en exprimant ses degrés d'adhésion ou de rejet, d'approbation ou de désapprobation, d'attachement ou de détachement, d'intérêt

ou d'indifférence, d'identification ou de distanciation, de ressemblance ou de dissemblance, de compatibilité ou d'incompatibilité, d'attraction ou de répugnance, de conjonction ou de disjonction... l'empathie ou l'apathie sont des termes subcontraires intermédiaires. Dans un discours l'identité oscille entre les deux extrêmes de sympathie et d'antipathie. Les facteurs culturels ou spatio-temporels sont déterminants pour faire basculer le sujet d'une extrémité à l'autre.

Un accouplement biologique entre deux êtres ressemblerait à un refuge raisonnablement différé de la mort en vue d'une promesse d'éternité future. Dans un premier cas, le sacrifice de soi pour préserver l'autre aboutit au lieu de la préservation de sa propre identité, à la confirmation de celle de l'être aimée et à l'effacement de son propre être. En l'absence de l'autre, le corps poussé au cas d'extrême nécessité, procède, comme suite à une famine terrassante, à l'autophagie pour survivre. Le moi se nourrit alors par amour de son propre moi, incarné dans l'autre, de son propre corps. Mais dans un autre cas, le corps de l'être aimé est absorbé par le corps de l'amant qui cherche, en l'envahissant à s'unir physiquement. L'identité amoureuse est alors plus physique que morale. Elle est corporelle même mystique ; fusionnelle jusqu'au cannibalisme. Pour Kilani par exemple, le cannibalisme, ne se réduit pas à l'acte de manducation, mais c'est un acte qui a une portée essentiellement symbolique qui s'établit entre « nous » et les « autres ». « Qu'elle soit réelle ou imaginée, l'anthropophagie dessine à chaque fois une relation entre un « nous » et les « autres » (Cambon 2020 : 3). Le rapport paradoxalement complémentaire entre vie et mort, amour et haine, cannibalisme et inceste ...délimite le degré d'attraction ou de répugnance qui commande l'interaction du sujet à l'autre. La transgression de l'interdit charnel (sexuel ou alimentaire) fait apparaître une extrémité au lieu de l'autre¹⁹³. Quand ce comportement devient pervers à l'extrême, il serait surtout compensatoire. Le sujet cherche à rétablir un équilibre, à expier sa faute ou à la faire expier à l'autre dans la réalité ou par la parole. « Dans tous les cas, l'acte cannibale pouvait être compris comme une réparation apportée à une faute de nature sexuelle » (Lafaille 1996 : 134).

Pour les ethnologues, le cannibalisme et l'inceste représentent surtout un opérateur qui permet d'organiser et de penser les relations de parenté et d'alliance. Il s'agit d'un couple qui ritualise l'incorporation sociale voire matrimoniale de l'ennemi fait prisonnier ou la relation d'exclusion en d'inclusion forcée. L'intégration phagique traduit ainsi l'intégration sociale C'est la version exo-cannibale selon Lévi Strauss. Une version qui s'articule à la relation ambivalente du même et de l'autre, de l'identité et de la différence. *On est tous des cannibales* en quelque sorte, comme l'explique Claude-Lévi Strauss :

Sous des modalités et à des fins extraordinairement diverses selon les temps et les lieux, il s'agit toujours d'introduire volontairement, dans le corps d'êtres humains, des parties ou des substances provenant du corps d'autres humains. Ainsi exorcisée, la notion de cannibalisme apparaîtra désormais assez banale. Jean-Jacques Rousseau voyait l'origine de la vie sociale dans le sentiment qui nous pousse à nous identifier à autrui. Après tout, le moyen le plus simple d'identifier autrui à soi-même, c'est encore de le manger. (Lévi-Strauss 2013 : 173)

193 La voracité charnelle est une condition du passage de la petite fille à la vieille grand-mère. Le cœur et le ventre remplissent une fonction similaire.

Le grain est une semence qu'on enterre /avale pour faire germer la plante/bâtir son corps. Le cycle de la vie et de la mort d'une régularité immuable, semble durer à l'infini. Le ventre maternel opère comme la terre pour féconder la semence humaine. Le désir inconscient de la mère d'avaler ses petits pour les protéger se manifeste parfois suite à un sentiment d'insécurité et accomplit étrangement le processus inverse... les discours amoureux ont tendance à se confondre aux discours gastronomiques même de manière inconsciente... Réalité ou pure fantasme, la dimension symbolique du cannibalisme, non forcément ritualisée, est susceptible de transparaître lors d'un discours très ordinaire.

Le cannibalisme symbolique restitué par le discours ou intégral accompli dans la réalité, est une manière de permettre cette identité inter-corporelle que nourrit le sentiment hostile ou amoureux. Si l'amour dans son degré extrême est littéralement une appropriation intégrale de l'autre, la mort en est son exclusion. L'autre dans ce dernier cas peut bien être une autre personne ou l'autre moi qu'on extermine. Il est alors brutalisé et humilié jusqu'à l'annulation de son être physique et moral. La recherche de l'identique et la volonté de se dissoudre dans l'autre s'exprime in extremis par l'ingestion de l'autre sous l'effet d'une force débridée dirigée par l'instinct de conservation. Entre crainte intense de la mort, et désir vif de la vie, *la belle mort*, ou la mort héroïque, le kalos thanatos grec, est un désir ardent qui exprime un amour pour que soit transfiguré le corps ou la nekuea dans un espace-temps paradisiaque par l'exclusion du corps de soi et de l'autre jugé indigne de vivre. La mort s'accomplit paradoxalement par amour et la passion amoureuse s'achève dans la mort.

La vie n'est ainsi possible que faite d'oppositions étonnantes apparemment irréconciliables ne serait-ce qu'au niveau symbolique : l'amour est un anéantissement de l'être, le cannibalisme est une reconstitution de l'être par assimilation substantielle et métaphorique de l'autre. Le discours amoureux se transforme en un discours éthéré puis plus profondément ou inconsciemment en un discours cannibale. L'amour qui s'entretient de douces promesses et de rêveries inlassables se transforme en cannibalisme qui se nourrit de violence, de terreur et de sang de l'altérité pour exister. La quête de l'immortalité transforme le désir haineux ou amoureux en un désir de fusion symbolique ou biologique à tel point que le sujet désire que le corps de l'aimé ou de l'ennemi fasse partie de son corps. Dans les cas les plus extrêmes, la recherche du semblable cède à la tentation de l'inceste, ou du cannibalisme. La quête du dissemblable succombe au sacrifice, au don de soi... la nostalgie de l'être premier, l'androgone parfait et divin, fournit une explication mythique et provisoire à un comportement réel de l'être en quête d'un accomplissement de soi aussi bien au niveau physique que spirituel.

La dialectique de l'Éros et du Thanatos, de la pulsion de vie et de la pulsion de mort en ayant égard aux paradigmes d'une anthropologie qui explique les génocides, les massacres et les dérives des rapports sociaux par les trois catégories du comportement asocial des humains à savoir le meurtre, l'inceste et le cannibalisme (Vaucher et al. 2012) rappelle l'inversement des rôles dans la dialectique hégélienne du maître devenu esclave et de l'esclave devenu maître par cette volonté d'être l'autre (Hegel 1807/1967 : 28.). Faire l'amour n'est-il pas une autre manière de faire la guerre ? Le contraire n'est-il pas tout aussi vrai ? Par l'amour ou la haine, le maître d'aujourd'hui est l'esclave de demain selon la dialectique Hégélienne. L'application du dominé s'accélère par la violence et l'autorité du dominant. L'assiduité éprouvante est un facteur de renversement de situation et partant d'identité. L'effacement de soi ou l'élimination de l'autre correspondent d'abord à une négation de soi pour devenir ensuite une

affirmation de sa propre identité. Même au niveau épistémique, le maître dépassé par son disciple est renversé par la suite par son propre élève.

L'identité est par ailleurs une appartenance ou un ensemble d'appartenances ; affinités qui permettent à un individu d'intégrer ou de se désintégrer d'un groupe donné. On parlera alors d'une identité familiale, patriotique, religieuse ou autre. Quand les identités s'opposent, elles s'entredéchirent. Deux forces antagonistes départagent la personne. La force qu'exerce le groupe sur la personne est plus importante que celle, quand elle existe, qu'exerce l'individu sur lui-même. C'est elle qui généralement détermine son identité, fixe sa mentalité et ses représentations et partant ses comportements et ses attitudes. C'est également elle qui dévoile la mécanique identitaire : une tendance inclusive par appropriation jusqu'à l'aliénation contre une tendance exclusive par élimination. Le « je » mesure la distance entre le « il » et les deux parties diamétralement opposées « eux, autrui, ceux » pour évaluer le degré de la véracité et de sympathie ou de fausseté et d'antipathie à l'égard des valeurs auxquelles il adhère. Les mécanismes identitaires discursifs opèrent de manière explicite ou implicite selon ces deux modes d'existence qui reprennent la grande question de l'aphorisme Shakespearien : *être ou ne pas être*. Pour s'affirmer, on a besoin de proclamer sa différence. L'être présuppose donc le non-être. L'appropriation identitaire de quelques qualités présuppose l'exclusion de ses mêmes qualités chez les autres.

Par le carré de l'identité sémiotique, nous avons réaffirmé le principe de base d'une linguistique de l'énonciation : l'existence de l'un implique inévitablement l'existence de l'autre. L'identité d'un actant présuppose celle de l'autre en face. Corrélation et interdépendance qui fondent l'essence et la possibilité de tout discours. Or au prisme social, l'individu, par sa fusion dans le groupe, perd son identité et son existence privée pour s'évanouir au profit de celles du groupe. Il n'est plus une composante essentielle comme dans un discours car il n'est plus un sujet mais un objet. Le nous « inclusif » serait d'une autre nature que ce nous « magmatique » (Coquet 2007 : 143) ; l'identité individuelle perd de sa consistance au profit d'une identité collective. La négation de l'un affirme l'autre mais probablement aboutit à sa propre négation aussi. L'inexistence de l'un implique finalement l'inexistence de l'autre. Les modes d'inclusion ou d'intégration prennent alors plusieurs nuances dans la transformation dialectique des identités discursives. Les forces agissantes, attraction et répugnance, ambivalence et extrémisme des identités...et la mécanique identitaire en œuvre sont représentées selon l'intensité des rapports prévus et schématisés par le carré pathémique retenu. L'intensité des deux extrémités est mesurable à l'intensité des isotopies afférentes émaillant le discours proposé à l'analyse.

L'identité discursive, en tant que processus à la fois de ressemblance et de dissemblance est naturellement paradoxale. Dans un même discours, elle est en même temps continue et discontinue, immuable et mutable, constante et variable... En tant que mêmeté (je) et altérité (tu-il-non-je), ipse (faire) et idem (être), elle relève de la nature puis de la culture, suscite la sympathie et l'amour, l'antipathie et la haine, active les pulsions de vie ou de mort... son ambivalence se ramène à l'être et au non-être.

L'être discursif prend toutes les configurations qui se greffent autour du verbe *être*. Au sens strictement grammatical puis modal, le morphème de l'existence « être » est d'abord et originellement un verbe plein, ensuite copule, auxiliaire ou vide ou encore morphème zéro. Ses variantes s'étendent pour englober *avoir* et *faire* et leurs combinaisons. Enfin il se manifeste dans d'autres contextes sous

forme de phrases nominales, de propositions juxtaposées ou d'autres tournures similaires. Il est l'origine des modalités réalisantes dénotant un être ou un faire, un état ou une transformation, une permanence ou un changement... et caractérise la performance du sujet. La compétence comprend les modalités virtualisantes et actualisantes : vouloir, pouvoir, savoir, devoir mais qui se ramènent sans exception au morphème être. Il s'agit donc d'une modalité matricielle qui se rapporte à la performance du sujet et d'où procèdent les autres modalités. Dans cette perspective, la performance précède la compétence : il faut d'abord être, exister pour pouvoir faire quelque chose. Ce n'est qu'après une première manifestation du sujet de droit que l'on peut parler d'une dialectique des sujets de droit et de sujet de quête ou de performance et de compétence ou encore de mêmeté et d'ipsité où l'une émane de l'autre infiniment. L'engendrement de l'être et du non-être, comme celui de la vie et de la mort, devient un processus cyclique et dialectique.

Conclusion

Dans notre essai, nous avons mis en évidence l'importance des catégories narratives introduites par Greimas puis étendues par Coquet pour proposer et défendre en fin des catégories pathémiques en rapport avec les catégories anthropologiques redéfinies par Freud et reprises par Lévi-Strauss... L'identité discursive est le résultat d'une synthèse d'états et d'actions en osmose déterminée par des degrés d'attraction ou de répugnance. L'être est toujours un paraître ou un simulacre de l'être. L'être et le paraître traversent les deux perspectives discursives ou narratives comme d'ailleurs les autres modalités de la compétence. Cependant la catégorie « euphorie-dysphorie » largement opérationnelle est limitée au niveau narratif, c'est pourquoi nous avons proposé la catégorie « sympathie-antipathie » au niveau discursif. L'identité discursive remplacerait alors l'identité narrative, le carré pathémique du pathos complèterait celui de la phorie.

Nous nous situons volontairement du côté de la performance. Il s'agit de poser un être, le doter d'une identité ou d'une existence, de devenir un autre, un non-être, endosser une altérité...avant de se dérouler au fil de son propre discours. Le carré pathémique relatif à la phorie, (euphorie, dysphorie...) proposé par la grammaire narrative pour étudier la compétence du sujet a été étendu dans notre cas à un carré pathémique pour mesurer les degrés de sympathie ou d'antipathie ou encore d'empathie et d'apathie entre les identités en évolution. Il caractérise la performance du sujet et non forcément sa compétence.

Bibliographie

- BADIR, Sémir
2014, « Contrariété et contradiction : un parcours sémiotique », *Actes Sémiotiques* [En ligne], n° 117. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5098>
- BENVENISTE, Émile
1966 *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henri
1889/2013 *Essai sur les données immédiates de la conscience*, chap. 2, Paris, GF.
- CAMBON, Nicolas
2018 *Mondher Kilani, Du goût de l'autre. Fragments d'un discours cannibale*, Paris, Seuil, « La couleur des idées ».

- CAMUS, Albert
1942/1972 *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
- COQUET, Jean-Claude
1976 « Les modalités du discours », in *Langages*, 10^e année, n° 43, « Modalités : logique, linguistique, sémiotique », pp. 64-70.
- COQUET, Jean-Claude
1989 *Le discours et son sujet 1. Essai de grammaire modale*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- COQUET, Jean-Claude
1997 *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- COQUET, Jean-Claude.
2005 « Ce Sujet de L'écriture », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, 2, n° 40, pp. 95-108. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2005-2-page-95.htm>
- COQUET, Jean-Claude
2007 *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, PUV.
- COQUET, Jean-Claude
2014 « Problématique du non-sujet », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2014, n° 117. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5106>
- COURTÉS, Joseph
1991 *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- CULIOLI, Antoine
1990/2000. *Pour une linguistique de l'énonciation, t. 1 : Operations et représentations*. Paris, Ophrys.
- FLOCH, Jean-Marie
1985 *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris, Hadès ; Amsterdam, Benjamins.
- FLOCH, Jean-Marie
1989 « La contribution de la sémiotique structurale à la conception d'un hypermarché », *Recherche et Applications en Marketing*, 4, 2, pp. 37-59.
- FONTANILLE, Jacques
1985 « L'épistémologie du discours », in *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Pays-Bas, John Benjamins Publishing Company.
- GREIMAS, Algirdas Julien
1976 « Pour une théorie des modalités », in *Langages*, 10^e année, n° 43, « Modalités : logique, linguistique, sémiotique », pp. 90-107.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph
1979/1993 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien
1970 *Du sens*, Paris, Seuil.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1807/1967 *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. et commentée par A. Kojève dans « Introduction à la lecture de Hegel », Gallimard.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir
1963 *L'aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne.
- LEBEAU, Élodie et MACHABERT, Coralie (éds.)
2020 *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 35.
- HJELMSLEV, Louis
1943/1968 *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- KANT, Emmanuel
1798 *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, Librairie philosophique, 2008.
- KILANI, Mondher
2012 « Violence extrême et dévoration cannibale production et destruction du lien social », in Myriam

Vaucher, Dominique Bourdin, Marcel Durrer, Olivier Revaz (éds.), *Foi de cannibale ! La dévoration, entre religion et psychanalyse*, Genève, Labor et Fides, « Psychologie et spiritualité ».

LAFAILLE, Anne-Catherine

1996 « Une altérité radicale : rencontre avec le Cannibale du nouveau monde », in *Ethnologies*, 18(2), pp. 129-155.

LÉVI-STRAUSS, Claude

2013 *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Seuil.

PETITOT, Jean

1977 « Topologie du carré sémiotique », in *Études littéraires*, 10(3), pp. 347-426.

RICŒUR, Paul

1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

SAUSSURE, Ferdinand de

1972 *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par T. de Mauro, Paris, Payot.

VAUCHER Myriam, BOURDIN Dominique, DURRER Marcel, REVAZ Olivier (éds.)

2012 *Foi de cannibale ! La dévoration, entre religion et psychanalyse* Genève, Labor et Fides, « Psychologie et spiritualité ».

Pour citer cet article : Mohammed Labiade. « Les diamants de synthèse et la « joaillerie écologique » : étude de cas sémiotique sur la communication de la joaillerie et ses défis », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8130>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Sémiotique du déjà-vu et réflexions
épistémologiques

Semiotics of the déjà-vu and
epistemological considerations

Claude Weiss
Université Paris Cité
weiss.perso@gmail.com

Résumé : Le *déjà-vu* est un objet qui révèle et problématise un passage épistémologique délicat entre *sémiotique du discours* et *sémiotique de l'expérience*. Une des options permettant de répondre à cette difficulté semble être de considérer une *sémiotique écologique* – plus englobante –, qui intégrerait l'historicité et la contingence au sein d'une adaptation « risquée ». Dans ce cadre, si le travail de la *différence* et de la *répétition* pose « l'émergence » devant la « réciprocité » et que le travail de la *permanence* et du *changement* révèle l'importance d'une « confiance » émancipée « d'authenticité », alors le travail de la *multiplicité* et de la *singularité* fait prévaloir la « plasticité » sur la « combinatoire ». Ainsi, en envisageant la vie du sens depuis les notions d'*émergence*, de *confiance* et de *plasticité*, cet effort dialectique permet de concevoir les significations comme l'excédent d'un processus *adaptatif* qui, dans l'entrelacs du conscient et du non-conscient sur fond d'*imprédictibilité*, vise une continuelle réduction de *l'imprévisibilité*.

Mots clés : déjà-vu, écologie, contingence, topique, émergence

Abstract: The *déjà-vu* is an object that reveals and problematizes a delicate epistemological transition between the semiotics of discourse and the semiotics of experience. One option for dealing with this difficulty seems to be to consider a more encompassing ecological semiotics, which would integrate historicity and contingency within a “risky” adaptation. Within this framework, if the work of difference and repetition places “emergence” ahead of “reciprocity”, and the work of permanence and change reveals the importance of a “trust” emancipated from “authenticity”, then the work of multiplicity and singularity gives precedence to “plasticity” over “combinatoriality”. Thus, by considering the life of meaning from the notions of emergence, trust and plasticity, this dialectical effort enables us to conceive of meanings as the surplus of an adaptive process which, in the intertwining of the conscious and the non-conscious against a backdrop of unpredictability, aims for a continual reduction in unpredictability.

Keywords: déjà-vu, ecology, contingency, topics, emergence

Introduction

Le phénomène de *déjà-vu* exacerbe une réalité par laquelle il devient difficile d'admettre que le sens puisse être totalement contenu « dans » ou « par » un système¹⁹⁴.

Il m'est arrivé un jour, me promenant à la campagne, de m'arrêter stupéfait en constatant que j'avais déjà vécu *identiquement* l'instant qui venait de s'écouler. [...] Notez bien qu'il ne s'agit pas d'un ressouvenir, d'une analogie avec une situation où on se serait déjà trouvé : c'est une *identité*, et je ne saurais trop le souligner. (Bernard-Leroy 1898 : 130)

L'expérience ne semble pas être une situation de sens structurée par un ensemble fini de règles ou par un ensemble déterminable de paramètres. Si système il y avait, le *déjà-vu* nous montrerait que justement, une programmation pourrait manquer son résultat. Il ne s'agit pas là d'un programme (ou d'un plan) qui « échouerait », mais d'une programmation qui « manquerait » quelque chose. Dans le cas du *déjà-vu*, la non-conformité d'un résultat escompté induit non pas une résolution du problème « par » les ressources du système, mais une remise en cause « du » système par le système lui-même¹⁹⁵.

Lorsque je suis confronté à l'exacte répétition d'une situation, au moment où le phénomène se produit, je mets en doute la phénoménalité avant même de chercher à « résoudre » le problème. Cela revient à dire que finalement, ce ne sont pas les calculs qui font difficulté mais la calculabilité elle-même. Et remettre en cause une calculabilité c'est nécessairement poser que le phénomène contient sa part de *contingence*. Ainsi, ce que « manquerait » une programmation de systèmes, ce que révélerait le phénomène de *déjà-vu*, se résumerait aux conséquences épistémologiques dues à la prise en compte d'une irréductible incertitude du devenir ; conséquences interrogeant par là-même, la fonction sémiotique dans son rapport aux temps et plus particulièrement au temps vécu.

Répétition sans indifférence

Parmi le panel de phénomènes mnésiques qui s'apparentent au *déjà-vu*, l'*éternel retour du même*, la *paresthésie*, et la *prophétie rétrospective* sont des cas qui, chacun à leur manière, interrogent cette réduction du « cours des choses » à l'activité d'un système. Que l'on pense ce dernier par les prismes d'un horizon existentiel, d'une formation discursive ou d'une fonction pragmatique ; dans chacun de ces cas, le système ne peut par aucun bord s'affranchir d'une remise en cause radicale dès qu'une répétition s'y ferait sentir. Comme dans l'expérience du *déjà-vu*, ces trois cas montrent en négatif que si une répétition ne laisse pas indifférent, c'est que, dans l'expérience normale, la répétition doit nécessairement s'accompagner de différence.

C'est dans le passage qui mène d'une *sémiotique du discours* à une *sémiotique de l'expérience* que le problème se livre peut-être le plus facilement. L'*éternel retour du même* en fournit probablement une des illustrations les plus évidente.

194 La notion de système est ici considérée dans son acception la plus extensive et dans ses représentations disciplinaires les plus variées ; systèmes clos, ouverts, statiques, dynamiques, complexes, linéaires, non-linéaires ; à l'exception, peut-être, des systèmes autopoïétiques.

195 La « situation » épistémologique n'est donc pas, par exemple, celle d'un programme narratif ou d'une imbrication modale (calculs modaux).

Et il y aura un nouveau Socrate et un nouveau Platon et chaque homme sera le même avec les mêmes amis et concitoyens ; [...] Ce renouvellement du tout n'aura pas lieu une seule fois, mais plusieurs fois ; ou plutôt il arrivera que les mêmes choses se reconstruisent dans la même forme à l'infini. (Bodei 2006 : 18)

Tout semble ainsi se passer comme si la vie pouvait être réduite à une dynamique cyclique et une totale autonomie systémique. C'est que d'un point de vue « objectif », c'est-à-dire celui qui privilégie le concept, tout se maintient parfaitement ; nous avons bien là un système. Mais, si l'on prend l'objet ainsi pensé et que l'on cherche à comprendre ce qu'il impliquerait d'en « faire l'expérience », un paradoxe difficile surgit. La cause en est la suivante : d'un point de vue « subjectif » cette fois, l'*éternel retour du même* ne peut qu'anéantir la dimension chronique du temps vécu. Si chaque évènement revient (« retour ») et que le phénomène qu'il porte est le même (« du même »), alors chaque évènement ne peut être qu'identique (« L'éternel »). L'éternité n'est donc pas celle d'un retour perpétuel mais celle d'une chronologie inaccessible. L'examen du concept d'*éternel retour du même* nous enseigne que dans l'expérience, quand bien même une répétition parfaite serait possible, un minimum de différence est nécessaire. Sans cette différence, aucune comparaison n'est possible. Aucune comparaison qui puisse engendrer une reconnaissance, une identification, une signification. Le point essentiel est qu'il ne semble pas s'agir d'une différence latérale relative à une disposition *spatiale* – une « valeur » telle qu'on l'entend en sémiotique et telle qu'elle s'érige au faite du discours –, il s'agit d'une différence dans le *temps* qui impliquerait aussi de voir dans la *reconnaissance*, une *re-connaissance*. C'est-à-dire une nécessaire différence longitudinale qui met en jeu une « chronologie » au sein de l'expérience en acte. Écarter cette différence longitudinale du processus sémiotique, ne pas relever que dans le cours des choses *reconnaissance* et *re-connaissance* fonctionnent de pair, reviendrait à concéder au concept d'*éternel retour du même* une validité expérientielle et donc, à accepter que la possibilité d'une signification soit remise en cause. Le fait d'attribuer l'origine de cette répétition à une instance transcendantale (*éternel retour du même*) ou à un mécanisme cognitif (*mémoire individuelle*), de considérer un *temps court* (présent vivant) plutôt qu'un *temps long* (cycle de vie), de prendre en compte des traces immédiates (souvenir) ou médiates (re-souvenir), ne change pas grand-chose. Dans tous les cas on en vient à conclure que la vie ne peut être considérée comme un système puisqu'à minima, pour qu'une *chronologie* puisse faire valoir une *re-connaissance*, *l'expérience doit déborder son propre discours*¹⁹⁶.

Pour étayer cet argument, on peut s'éloigner des sphères conceptuelles et examiner un authentique fait de mémoire ; la *paresthésie*.

Le même sujet E. a sur sa cheminée deux vases qui ressemblent à des vases d'autel, en porcelaine, blanche, avec dorures. Un jour, il lui semble voir ces vases pour la première

196 En tant qu'il peut renvoyer à la biologie et qu'il incitera peut-être certaines lectrices et certains lecteurs à confronter cet argument avec celui du « code génétique », je me permets de souligner le fait que le concept de vie requiert d'être adossé à une distinction préalable entre génotype et phénotype ou, plus généralement, entre évolution et développement.

fois ; jamais ils ne lui sont apparus ainsi, avec cet éclat particulier des objets qui font irruption soudaine dans le champ du regard. (Dugas 1915 : 551).

La *paresthésie* montre qu'en deçà de la notion transversale de valeur, se cache en réalité des valences bien distinctes selon qu'on se réfère au discours ou à l'expérience¹⁹⁷. Les valences d'un objet exprimées dans le premier ne sont pas celles d'une chose vécue dans la deuxième. Si les valences linguistiques autorisent la scission d'un sujet en deux instances modales capables de reconnaissance, les valences expérientielles imposent qu'un individu soit unique pour pouvoir re-connaître. La *paresthésie* nous indique alors que dans le cours des choses, au-delà même d'une nécessaire *chronologie*, le sens réclame une « génétique ». Une *génétique* par laquelle les différences latérales du discours et les différences longitudinales de l'expérience peuvent être mises en rapport. Il ne faut pas voir dans cette dernière remarque une réinterprétation des principes paradigmatiques et syntagmatiques que l'on peut, par ailleurs, retrouver dans chacune d'elles. La différence de nature entre valences linguistiques et valences expérientielles ne permet pas d'établir une équivalence entre « dynamique » du discours et « évolution » de l'expérience. Valeurs et valences linguistiques peuvent être considérées comme atemporelles, transcendantales et relevant d'un régime *dynamique* au sein du discours. En revanche, les valences expérientielles elles, ne peuvent-être qu'ancrées dans le *temps*, l'*acte*, et relèvent d'un régime *génétique*. On remarque alors que *re-connaître* implique nécessairement que l'individu puisse s'ancrer dans le cours des choses. Il nous semble que se tient là un point remarquable. La *prophétie rétrospective* en fournit probablement une très bonne illustration.

[...] J'avais le sentiment profond de savoir ce qu'il allait dire ensuite. [...] J'ai l'impression de savoir quel disque compact il va aller chercher. (Sadley & Rahley 2004 : 982)

Une interprétation possible de ce type de phénomène peut être formulée comme suit :

Lorsque nous cessons d'être plongés, comme l'on dit, dans notre rêverie (consciente), et que nous reprenons ce que nous n'avions d'abord qu'entr'aperçu, [...] et, dans l'ignorance que ce que nous avons perçu consciemment au cours de notre rêverie était la suite de ce que nous avons perçu inconsciemment, nous sommes naturellement conduits à penser que notre rêverie (consciente) était la préfiguration de ce que nous sommes alors en train de percevoir. (Vinson 1990 : 475)

La *prophétie rétrospective* trouverait donc son origine dans le basculement spontané d'une situation vers un moment de rêverie. Bien que la situation suive son cours, notre pensée part « ailleurs » et surtout, « sans » qu'on s'en aperçoive. On peut penser, par exemple, à l'expérience du voyage ferroviaire qui nous plonge dans nos rêveries à mesure que le paysage défile à la fenêtre. Dans un premier temps, on observe les éléments en mouvement et, dans un second temps, sans s'en apercevoir, on ne fait plus que les laisser « glisser » indistinctement sous notre regard. Arrive nécessairement un moment où

197 Pour un examen détaillé de cette question, je me permets de renvoyer à P. Basso Fossali. P. Basso Fossali, *Vers une écologie sémiotique de la culture : Perception, gestion et réappropriation du sens*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, p. 210-212.

la rêverie disparaît et où il faut reconstruire la situation que l'on a quittée, bien que l'on ne sache pas exactement à quel moment on l'a effectivement fait¹⁹⁸. C'est là que survient toute la difficulté. La situation que l'on a perçue non-consciemment est encore imprégnée d'une dynamique discursive – vraisemblablement produite par des habitudes énonciatives –, mais elle est manquée de récit et on peine à retrouver son amorce tout comme on commence à douter de son achèvement. On cherche alors à reconstruire le récit d'une expérience toute juste passée sur la seule base de sa perception a priori. En somme, on cherche à reconstruire a posteriori et consciemment, ce qui s'engendre normalement en acte et non-consciemment : *un ancrage dans le cours des choses*. Un ancrage qui, dans la *prophétie rétrospective* semble s'être défait totalement et pour lequel on peine à savoir si, lors de cette tentative de reconstruction de la situation lacunaire, l'on regarde le présent depuis un point d'observation situé dans le passé ou si l'on regarde le passé depuis un point d'observation situé dans le présent. Une complète structure temporelle et dynamique – faite de rétentions et de protentions –, est bien en place ; mais alors qu'elle tente de reconstruire le moment d'absence, l'ancrage dans le présent (celui de l'expérience et non pas celui du discours déductif de son récit) ne prend pas ; une récursivité nécessaire s'est réduite à une circularité idéale. Autrement dit, la *prophétie rétrospective* réclame ce qu'une expérience a de plus commun : un horizon temporel propre qui ne se résume pas à celui d'une élaboration rétrospective. Sans cela, sans qu'un socle « tangible » puisse continuellement accueillir et confronter des données narratives et discursives médiates avec des données pragmatiques immédiates, l'individu constitue un *temps* où passé et futur peuvent se confondre, se recouvrir ou bien même s'inverser. La *prophétie rétrospective* est le phénomène résultant de ce défaut d'ancrage dans le cours des choses. C'est-à-dire un donné de l'expérience où « l'acte » n'est plus que « l'action », « l'évènement » un produit du « programme » et « l'individu » son « sujet ». Dans cette courbure de la représentativité où l'expérience est réduite à une dynamique discursive, le « futur », le « possible » et « l'acte » disparaissent ; le « présent », le « prédit » et la « répétition » font système, et l'ensemble finit dans une glissade sans fin sur les pentes de la temporalité. En d'autres termes, *re-connaître* n'est plus que *reconnaître*, la prédictibilité d'un système pense satisfaire la contingence du vécu. Si la *paresthésie* nous a dévoilé l'existence de valences expérientielles, la *prophétie rétrospective* nous permet d'en découvrir leur rôle. Face aux « meules » réflexives et généralisantes du discours en acte, elles permettent à l'expérience de conserver une autonomie et offrent à l'individu de pouvoir s'ancrer – c'est-à-dire se reconnaître et se repérer – dans le *temps*.

198 On peut supposer que le degré de confusion temporel qui suit le retour à la situation est relatif à la profondeur du moment de rêverie. Le cas d'un réveil où l'on peine à reconnaître les lieux dans lesquels on s'était endormi en constituerait l'exemple maximum. On peut, par exemple, se référer aux premières pages de « À la recherche du temps perdu » sur ce point. J-C. Coquet cite ce même passage – et avance des arguments que nous partageons intimement – pour appuyer son approche du *sujet* et du *non-sujet* dans sa phénoménologie du langage. On peut lire, par exemple, dans le développement du concept de *prise* (corps) et de *reprise* (instance judiciaire) : « Le régime temporel ici et là ne peut être identique. Le moment de la reprise met en jeu des opérations, par exemple, la reconnaissance ou l'assomption, qui immobilisent le flux temporel propre à l'expérience même. Telle est, selon Benveniste, la fonction propre du langage : « *re-produire la réalité* ». [...] Ce n'est pas d'un simulacre qu'il s'agit, d'une « représentation », mais d'une seconde présentation, d'une réalité d'un second ordre, « traduite » (Valéry, H. Cixous), ou « transformée » (Proust), sans doute, mais qui maintient son attachement à la réalité du premier ordre ». Il nous semble que la *prophétie rétrospective* révèle, en acte, cette attache entre les deux réalités dont parle l'auteur mais, ce faisant, en divulguant un autre régime temporel nécessaire à l'articulation des deux précédents, elle « assouplie » également cette frontière tranchante entre sujet/non-sujet, assertion/prédication, prise/reprise, premier ordre/deuxième ordre. J-C. Coquet, *Phusis et logos : Une phénoménologie du langage*, Paris, PUV, 2007, p. 200.

L'éternel retour du même, la *paresthésie*, et la *prophétie rétrospective* constituent ainsi trois cas qui explicitent un passage problématique entre discours et expérience. Trois cas qui, quelque que soit le « niveau » auquel on se place, interrogent une stratégie de projection point par point des enseignements d'une sémiotique du discours sur celle de l'expérience. Pour faire court, on dira que l'examen de *l'éternel retour du même* fournit une illustration du problème ; sous peine d'être confrontée à des paradoxes difficiles, l'expérience ne peut se résumer à son discours ; une « dynamique » ne peut se substituer à une « évolution ». La *paresthésie*, en révélant une différence de nature entre valences linguistiques et valences expérientielles, indique un point de « diffraction » du sens. La *prophétie rétrospective* quant à elle, fait valoir l'importance d'une épaisseur temporelle capable de faire « converger » en acte, les lignes de *temps*.

Ainsi, les raisons qui motivent la considération d'un paradigme écologique¹⁹⁹ capable de rendre compte de la vie du sens lorsqu'elle s'appréhende depuis des phénomènes limites comme celui du *déjà-vu*, tiennent en ceci que, premièrement, certains faits de mémoires semblent réhabiliter la *reconnaissance* au centre de toute formation sémiotique et que, deuxièmement, tout système pris dans le cours des choses semble buter sur la *contingence*.

Permanence de la répétition

La première étape nécessaire à l'ouverture de ce paradigme écologique concerne le statut de la *mémoire* dans une théorie générale de la signification. Si l'on tient compte du fait que bon nombre de personnes s'accordent pour dire que le « déjà-vu » tient davantage du « déjà-vécu » – indiquant par là-même que l'on ne se trouve pas « devant » mais « dans » sa phénoménalité – alors on comprend que sa problématique mnésique est essentiellement centrifuge. Ainsi, le *déjà-vu* nous invite à considérer une *mémoire* qui ne soit pas réduite aux empreintes matérielles (ou transcendantales) qu'une formation discursive aurait laissées derrière elle. La mémoire impliquée dans la sémiotique du *déjà-vu* – et plus largement dans une *sémiotique écologique* – est en premier lieu celle d'un individu. Mais, pour être plus précis encore, il faudrait parler de « ses mémoires ». Et, pour être tout à fait exact, il faudrait préciser : « ses » multiples *mémoires* « en acte »²⁰⁰.

Le point qu'il faut préalablement prendre en considération est le suivant : *la mémoire individuelle exerce une influence constante sur le cours des choses*. Cet argument – très bergsonien – est vérifiable en répondant à une question très simple. Pourrait-on ne serait-ce qu'imaginer notre expérience quotidienne dégagee de toute forme d'habitude²⁰¹ ? Si la réponse est non, c'est qu'alors la mémoire doit continuellement accompagner notre expérience. Mais, il est important de relever un deuxième point crucial : *l'oubli est tout aussi indispensable au bon déroulement de cette expérience*. En effet, à quoi pourrait bien ressembler une expérience dans laquelle le cumul de nos données mnésiques nous

199 Un paradigme capable de faire dialoguer historicité et contingence au sein d'une adaptation « risquée » ; en plus d'être « sensible », le corps est également « fragile ».

200 On peut citer, par exemple, la très populaire classification de E. Tulving : *procédurale, perceptive, sémantique, biographique, de travail*. Tulving, E., 1985, « Memory and consciousness », *Canadian Psychology/Psychologie Canadienne*, 26(1), pp. 1-12. On peut également mentionner la métacognition (« je sais que je sais ») qui, bien qu'elle relève plus d'un mécanisme que d'un « stock », met en jeu une mémoire *corporelle* dès qu'elle est envisagée dans sa dimension incarnée. Arango-Munoz, S., 2011, « Two levels of metacognition », *Philosophia*, 39, pp. 71-82.

201 Je précise que *l'épochè*, en relevant d'une praxis spécifique (dont l'objectif est précisément de nous défaire de nos *habitus*) ne rentre pas dans le cadre « d'habitudes quotidiennes ».

apparaîtrait en même temps que l'ensemble des données mondaines. Si l'on aborde ce problème de la *mémoire* et de l'*oubli* par une dialectique de la *différence* et de la *répétition*, les choses peuvent sensiblement s'éclaircir. Il devient en effet possible d'extraire de ce travail un principe aussi simple que général : dans le cours des choses, la *différence* émerge de la *répétition*.

Mais cette pensée n'est plus du tout une représentation théorique ; elle opère pratiquement une sélection des différences d'après leur capacité de produire, c'est-à-dire de revenir, de supporter l'épreuve de l'éternel retour. (Deleuze 1968 : 59)

Rapportée à l'expérience, cette proposition fait de la *mémoire* de l'individu un modèle à partir duquel est comparé, en acte et continuellement, le donné mondain²⁰². La *différence* qui émerge du rapport de l'un à l'autre est ceci qui appelle une attention et cela qui fait l'objet d'une signification²⁰³. Le fait est qu'en posant les choses ainsi, on réalise également que la *répétition* devient un outil de réduction de la *différence*. La pratique musicale en constitue un bon exemple. À mesure de « répétitions », la *différence* entre les notes produites et les indications de la partition se réduit. En conséquence, les notes justes, celles qui se recouvrent et se répètent au fil des reprises, font que seules les fausses notes finissent par ressortir aux oreilles de l'interprète. Cela ne veut aucunement dire qu'il n'entend plus les notes justes, mais simplement que ces dernières peuvent passer sous un seuil attentionnel. En d'autres termes, il peut les effectuer – et être « confiant » quant à leur justesse –, sans même y « prêter attention ». La *répétition* a donc cette vertu de pouvoir faire basculer en acte, la gestion d'une partie du sens sur un plan *non-conscient*. Ce point est essentiel. En développant un montage topique (conscience / non-conscience), l'individu peut libérer son attention de ce qui se répète. C'est une réponse aux situations multiples à travers lesquelles il nous faut naviguer bien que notre capacité « d'acquisition » et de « gestion » du sens soit relativement restreinte. Mais le fait est que sous les innombrables bénéfices que l'on peut en tirer, cette *économie attentionnelle* engendre aussi une discursivité « borgne » qui nous plonge, de fait, dans le risque. En effet, l'*économie attentionnelle* qui fonde notre expérience repose sur ces deux traits essentiels de mobilité et de modularité²⁰⁴. La mobilité est ce qui me permet de basculer mon attention d'une situation « vers » une autre mais, ce faisant, elle engendre aussi ce qu'on pourrait appeler des « ellipses narratives » (pensez, par exemple, à ces absences ponctuelles qui jalonnent notre expérience lorsque l'on jongle entre différentes tâches). La modularité est ce qui permet de répartir mon attention entre une situation « et » une autre mais, ce faisant, elle engendre aussi ce que l'on pourrait appeler des « éclipses perceptives » (pensez, par exemple, à ces moments de non-présence continue qui accompagnent une rêverie). En somme, par nécessité d'adaptation, notre *économie attentionnelle*,

202 On note au passage que se tient là une nuance importante entre une conception de l'épistémique plutôt discontinue, détachée et basée sur la « croyance » (apparition-disparition) ou plutôt continue, enracinée et basée sur la « confiance » (présence-absence). Chez H. Bergson, par exemple, la mémoire vient continuellement « presser » sur la perception, de telle sorte qu'au sujet d'un objet avec lequel nous ne serions plus en interaction, nous devrions parler de son « absence » plutôt que de sa « disparition ».

203 On obtient ainsi le *champ de présence* régi par l'apparaître, mais on pose qu'une activité pragmatique qui associe données mnésiques et donné mondain le précède. Cette conception est très proche de celle des énéactivistes pour qui action et perception participent d'un processus récursif.

204 Pour un examen extrêmement détaillé de l'attention et notamment dans sa dimension vigilante, je renvoie à N. Depraz, *Attention et vigilance : À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, PUF, 2014.

engendre des *ellipses narratives* et des *éclipses perceptives* qui elles-mêmes forment des « points aveugles » et sèment des « trous de sens » au cours de l'expérience. Dans un tel dispositif adaptatif – et étant donné qu'il semblerait que nous « marchions » en partie « à l'aveugle » –, la notion de « confiance » devient déterminante dans les formations de sens. Il s'agit alors de bien identifier cette « gestion » du sens réparti entre *conscience* et *non-conscience*, entre « actions délibérées » et « savoir-faire ». Un des exemples les plus frappants reste probablement la conversation que peut entretenir un conducteur alors qu'il évolue au sein d'une circulation dense. C'est bien en s'appuyant sur les *répétitions* motrices dues à l'apprentissage de la conduite qu'il peut s'en économiser les dépenses attentionnelles et consacrer, au cours de cette situation complexe, une majeure partie de son attention aux différentes *différences* relatives à la conversation. Pour faire un pas de plus, on complètera en disant que c'est grâce à l'apprentissage moteur de l'une et de l'autre des activités (la conduite et la parole), combinées à un panel de phénomènes relativement stabilisé par une grammaire dédiée (règlementation routière ou convention dialogique), que l'individu au volant de sa voiture, se rend disponible pour accueillir et gérer l'évènementialité de la situation générale ; c'est-à-dire une complexité dans laquelle peut émerger, à tout instant, une *différence* relative à la circulation ou à la conversation²⁰⁵. Mais il nous semble important d'insister sur ceci ; pour ce faire, pour que l'ensemble tienne, l'activité de la mémoire ne peut être que constante. C'est elle qui permet le montage topique à partir duquel s'organise une *économie attentionnelle* qui lie constamment le sens entre période de vigilance (réceptivité), instant de distraction (mobilité) et moments d'inattention (modularité).

Permanence de « l'attente » de différence

La *mémoire* tient donc un rôle essentiel dans la possibilité de montage de cette topique. C'est en s'appuyant sur la *répétition* d'actes – dont les *différences* émergentes et communes auraient été progressivement réduites de telle sorte que l'individu puisse efficacement les effectuer sans avoir à les réfléchir –, que l'individu libère son attention pour n'avoir à gérer que la part de la *différence* qui ne se répète pas. En disant cela, on se souvient également que dans le cas du *déjà-vu*, cette *différence* de droit n'est pas de fait. Rappelons que, dans ce phénomène très spécifique qu'est le *déjà-vu*, des données mnésiques et des données mondaines sont vécues comme problématiquement identiques.

[...] j'eus, d'une façon *extrêmement intense*, l'impression d'avoir dit *exactement* les *mêmes choses* [...] (Bernard-Leroy 1898 : 130).

205 Il serait en effet difficile de diviser l'évènementialité en deux sous-groupes attribués à l'une et l'autre des activités ; tout comme il serait difficile de reconnaître une frontière claire entre sémiotique objective et sémiotique subjective. Le *déjà-vu*, ainsi que certains de ses phénomènes périphériques invitent à considérer des parcours de sens au sein desquels une délimitation interne/externe serait plutôt « construite » et « mobile » que « donnée » et « permanente ». Un groupe de sentiments étroitement lié à celui de *déjà-vu*, vient à l'appui de cet argument. Par exemple, le *sentiment de déréalisation* et le *sentiment de dépersonnalisation* résultent d'un inhabituel déplacement du centre de gravité épistémique ; la *dépersonnalisation* teinte d'étrangeté la reconnaissance de soi tandis que la *déréalisation* teinte d'étrangeté la reconnaissance du monde. En revanche, le *sentiment océanique*, nommé par S. Freud à la suite d'échanges épistolaires avec R. Roland et, par ailleurs, très proche de celui décrit par J-P. Chavant et analysé par J. Fontanille (Fontanille : 2007), trouble cette frontière et tend à dissoudre – l'un dans l'autre – sujet et monde. Face à l'existence de ce type de sentiment, une solution sémiotique revient à envisager un sens irréductiblement continu où les significations émergent à la suite de « ruptures » d'ordre pragmatique (ou mieux, adaptatives) qui ne nécessitent pas qu'un dedans et un dehors soient préalablement posés (ou présupposé). La différence d'approche se tient probablement dans une conception « circulaire » ou « récursive » du sens.

C'est que le *déjà-vu* nous dévoile un point essentiel de l'expérience en acte : l'individu se repose sur une perpétuelle « attente » de *différence*. Lorsque cette « attente » est en quelque sorte déçue, c'est-à-dire lorsque la *différence* s'absente et laisse place à une *identité*, l'individu vit la situation comme étant profondément anormale. Cette dimension « d'attente » de différence est capitale ; il importe de bien la garder à l'esprit puisque sa prise en compte change radicalement d'une conception du sens qui serait uniquement basée sur des « constats » de différence. Cette « attente » de différence est ce qui fonde une sémiotique « continue » plutôt que « continuée », c'est-à-dire une sémiotique qui considère des « ruptures » (émergence de la différence) plutôt que des « juxtapositions » (abstractions d'instantanés). Par ailleurs, l'ambiguïté sémantique du terme *identité* – dans l'entrelacs de l'identique et de l'individualité – invite au nouage d'une dialectique de la *différence* et de la *répétition* avec celle de la *permanence* et du *changement*. Puisqu'une succession ne peut s'envisager sans une *mémoire* – c'est-à-dire sans qu'un processus s'emploie à faire des choses qui passent, des éléments susceptibles d'être comparés –, on finit par conclure qu'une *différence* qui émergerait de la *répétition* est sous condition d'une *permanence*. Mais, pour ne pas tomber dans les travers d'une réflexivité rassurante qui érige l'*identité* sur une *permanence* spéculaire, un fait des plus cruciaux appelle d'être relevé. En suivant notre raisonnement, la *permanence* en question ne se donne pas au travers de ce qui se répète « en plein » ; elle est bien plutôt donnée, « en creux », par cette perpétuelle « attente » de *différence*. Finalement, dans l'expérience en acte, c'est cette « attente » de *différence* qui est l'élément le plus essentiellement invariable puisque, comme nous l'indique le *déjà-vu*, si cette invariabilité est transgressée, l'individu peut aller jusqu'à remettre en cause sa propre phénoménalité.

[...] je me parais à moi-même étrange et étranger à moi-même, autant (et même plus en un certain sens) que si j'étais un autre. (Bernard-Leroy 1898 : 161)

Ce point est décisif puisqu'il met l'accent, non plus sur une expérience qui se construit dans un mouvement rétrospectif – une « répétition » « pleine » qui constate et juge du « déterminé » –, mais sur une expérience qui s'élabore dans un mouvement (rétro)-prospectif – une « projection » « vide » qui attend et s'adapte à « l'indéterminable ». En d'autres termes et vu sous cet angle, *l'expérience se conçoit comme le produit d'une élaboration par l'avenir plutôt que comme une construction depuis le passé*²⁰⁶.

Un deuxième point peut être relevé : *l'invariabilité de « l'attente » de différence, suppose une contingence*. Sans cela, la *différence* attendue ne ferait que se réduire à ce qui n'est pas encore connu, c'est à dire ce qui est en attente de l'être – présupposant ainsi une quantité finie de savoir dont l'essence serait simplement d'être découverte par l'individu²⁰⁷. En posant « l'attente » de *différence* comme

206 En phénoménologie, N. Depraz a identifié le tournant génétique de Husserl comme celui d'une conception du présent vivant depuis la protention plutôt que par la rétention. N. Depraz, *Attention et vigilance : à la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, op. cit.. En psychologie cognitive, l'équipe de A. Mazancieux a mis en lumière la dynamique rétro-prospective des jugements épistémiques impliqués dans les prestations métacognitives. A. Mazancieux et al., « Retrospective confidence judgements across tasks : Domain-general processes underlying metacognitive accuracy », 2018. En neuroscience, A. Damasio va même jusqu'à dire que nous vivons non pas dans le présent, mais dans son futur. A. Damasio, *L'ordre étrange des choses : La vie, les sentiments et la fabrique de la culture*, Paris, Odile Jacob, 2017.

207 La métempsychose platonicienne en constitue l'exemple paradigmatique.

l'élément le plus invariablement permanent de l'expérience, on est amené à observer que la *contingence* ne se situe pas dans un environnement « extérieur » à l'individu. La *contingence* se trouve plutôt dans l'intrication – sans cesse changeante et jamais prédictible (bien qu'en partie prévisible) –, de l'individu et de son environnement²⁰⁸. En somme, la « contingence » n'est pas « l'accident ». L'une dans l'autre, ces deux remarques voudraient rendre compte de l'idée selon laquelle l'individu, étant doté d'une *mémoire individuelle* à partir de laquelle il a su développer une topique *conscience/non-conscience*, n'est pas simplement une matière soumise à des lois physico-chimiques qui le précèderaient. Au contraire, il évolue le long d'une constante « attente » de *différence* trahissant par là-même que, ce par quoi il établit son ontologie, est tout aussi partiellement aveugle qu'en perpétuelle régénération²⁰⁹. L'*imprévisibilité* présupposée de « l'attente » de *différence* et l'*imprédictibilité* constitutive de la *contingence* n'imposent rien de moins. Dès lors, les significations ne sont plus produites sur un fond de stabilité prédéterminée : *les significations sont, dans l'entrelacs du conscient et du non-conscient, sur fond d'imprédictibilité, engendrées au cours d'un processus permanent de réduction de l'imprévisibilité*. Voilà l'argument écologique dont devrait tenir compte une théorie générale de la signification puisque, comme nous l'indique le *déjà-vu*, s'il n'y a d'autre *permanence* que celle du *changement* et s'il n'y a d'autre certitude que celle d'une impossible identité, alors les significations ne peuvent que servir des processus continuels d'adaptation.

L'activité mnésique de l'individu est précisément là pour soutenir ce travail de réduction de l'*imprévisibilité*. Par exemple, on peut remarquer – en ne faisant pour l'heure aucune distinction entre activité mnésique consciente et non-consciente – que certaines de ses schématisations récurrentes fonctionnent comme des modèles qui préparent l'adaptation pour minimiser – en acte – ses risques. Certains de ces modèles suivent un régime narratif où la *mémoire biographique* joue à plein ; les expériences passées de l'individu contiennent autant de « récits » qui peuvent former et projeter des « scénarios ». D'autres encore, comme ceux de la *mémoire sémantique*, suivent un régime catégorial où les expériences passées contiennent autant de « symboles » qui peuvent former et projeter des « valeurs ». Mais on retrouve également la *mémoire perceptive* qui suit un régime sensible où les expériences passées de l'individu sont autant « d'impressions » qui peuvent former et projeter des icônes (au sens de J-F. Bordron). La *mémoire procédurale* quant à elle, va suivre un régime kinétique où les expériences passées de l'individu sont autant de séquences sensorimotrices qui peuvent former et projeter des diagrammes²¹⁰. Aussi, il serait possible de rétorquer que la mémoire produit également des souvenirs absolument disjoints des besoins pragmatiques issus de la situation en cours. Mais on peut également penser qu'un indice d'ordre pragmatique – à l'origine de ces schématisations mnésiques a priori inutiles ou accidentelles –, soit simplement passé sous silence. On peut par exemple envisager

208 Dans une épistémologie voisine, les enactivistes parleraient de « couplage ».

209 L'argument cherche à relativiser le point de vue dualiste qui, lorsqu'il est confronté au temps (plutôt qu'à une dynamique), ne semble avoir d'autre choix que de se ranger derrière un idéalisme ou un matérialisme.

210 Le diagramme, tel que nous l'envisageons, est différent d'un schème proprioceptif en ce sens que le diagramme intègre une forme de « raisonnement » non-conscient dont ne dispose pas la médiation proprioceptive. Il se différencie également du figural en ceci que sa forme de raisonnement est « en acte », là où celle du figural est implicitement contenue dans l'objet. Le diagramme se trouve dans une relation d'extrême proximité avec l'entour et, pour finir, si le schéma relève d'une calculabilité, le diagramme s'en distingue par sa plasticité. C. Paolucci propose une interprétation du diagramme très pénétrante dans C. Paolucci, *Cognitive Semiotics Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Berlin - New York, Springer, 2021, p. 141.

qu'il soit dissimulé derrière une modalité sensible « d'arrière-plan » tel que l'odorat ou le goût (pensez à la fameuse madeleine), ou alors dans un schéma passionnel qui, en passant par l'habitude, échappe à la vigilance du sujet (pensez aux « tics » du stressé). On peut donc raisonnablement penser que du plus haut degré de réflexivité jusqu'au rapport physique le plus étroit qu'un corps puisse entretenir avec l'entour, les mémoires de l'individu prennent part à un processus essentiel de réduction de l'imprévisibilité²¹¹.

Permanence de la différence

Cette réduction de l'imprévisibilité²¹² dont « l'apprentissage » reste la manifestation la plus évidente, s'étaye nécessairement d'une *mémoire individuelle*. Mais, il importe de remarquer que cette réduction de l'imprévisibilité dépend également d'une forme particulière d'*imagination* qui imprègne toutes nos prestations mnésiques. Cette problématique recoupe deux questions subsidiaires. La première de ces deux questions concerne la circonstance adaptative due à la *contingence* (l'imprédictibilité). La deuxième est directement liée à la problématique épistémique soulevée par « l'attente » de *différence* (l'imprévisibilité). Concernant l'imagination impliquée par la circonstance adaptative, on peut commencer par relever que la *mémoire* procède par agglomération spécifiante de vécus hétérogènes²¹³. La *mémoire* tient davantage d'une masse sableuse en perpétuel mouvement que d'une tablette de cire bien formée sur laquelle apparaîtrait intentionnellement les images figées du vécu ou les modèles statiques du discours. Quel que soit le type de ses agglomérations – sémantiques, procédurales, biographiques, perceptives, de travail, en acte, métacognitives –, au cours de l'expérience, la *mémoire* « schématise » et « régénère » continuellement ses modèles. En un certain sens, on pourrait dire que la *mémoire* fait « preuve » d'imagination. Mais elle le fait continuellement et sur tous les plans, c'est-à-dire bien au-delà même d'une remémoration consciente. Dans notre quotidien, lorsqu'on concentre nos efforts sur une tâche, une multitude de *savoir-faire*, d'*automatismes* et d'*habitudes* court à côté d'elle. Si l'on y accordait un peu plus d'attention, on remarquerait que notre adaptation s'effectue (aussi) par des schématisations mnésiques qui opèrent sur un plan non-conscient. Si, par exemple, la lectrice et le lecteur ont l'habitude d'effectuer leur revue quotidienne d'articles avec un café bien chaud

211 On note au passage que les mémoires biographique et sémantique semblent travailler sur un plan de contenu et que les mémoire procédurale et perceptive semblent travailler sur un plan d'expression. La mémoire de travail est probablement le lieu d'articulation des deux plans au sein du présent vivant.

212 Je me permets d'indiquer la résonance – découverte récemment – de cette proposition avec le principe de *minimisation de la surprise* et de l'*inférence active* chez K. Friston et al. Pour créer une passerelle heuristique avec l'imprévisibilité telle que proposée ici, l'*inférence active* pourrait être rapprochée de la théorie enactive et du présent vivant du deuxième Husserl. L'hypothèse en serait que l'enaction, en se concentrant sur l'historicité des systèmes dynamiques privilégierait la rétention dans les constructions de sens et que l'inférence active ferait symétriquement de même avec la contingence et la protention. Le passage opéré par E. Husserl entre présent vivant statique et présent vivant génétique dans les années 1920, lorsqu'il reconsidère la place de l'affect dans les synthèses passives et donne la primauté à la protention dans la structuration dynamique du présent vivant, constituerait un point d'appui et un modèle épistémologique susceptible de réconcilier ces deux théories ; l'une, l'enaction, concentrée sur le passé (rétention, historicité, savoir-faire), l'autre, l'inférence active, isolée dans le futur (protention, contingence, prédictions). Nous avons développé cette approche dans une contribution en cours d'évaluation. Pour une synthèse de la théorie de l'inférence active, on peut consulter T. Parr, G. Pezzulo, K. Friston, *The Free Energy Principle in Mind, Brain, and Behavior*, London, The MIT Press, 2022. Une synthèse de la théorie enactive est donnée dans E. Thompson, *Mind in Life : Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.

213 Dès 1932, F.C. Bartlett en fournit des preuves empiriques extrêmement solides. F.C. Bartlett, *Remembering : A study in experimental and social psychology*, London, Cambridge University Press.

à côté d'eux, nul doute que d'ici à la fin de ce texte, ils auront attrapé leur tasse et l'auront portée à leurs lèvres sans même s'en apercevoir ; c'est-à-dire sans même y prêter attention. Mais, puisque la *contingence* exclut tout recouvrement exact d'une proposition et d'une occurrence (la tasse de café n'est jamais placée « exactement » au même endroit sur le bureau), les *schématisations non-conscientes* ne peuvent être admises que sous la forme de *modèles plastiques*. Elles ne peuvent pas se concevoir, à l'instar des *accommodations conscientes*²¹⁴, comme une succession d'*assemblages déterminés* cherchant à maximiser le rapport circulaire des calculs et de leur efficacité (puisque sans cela, la moindre différence remonterait immédiatement à la conscience). Ces adaptations non-conscientes doivent pouvoir absorber un degré de *différence* – réductible mais *imprévisible* de principe – et une *contingence* – irréductible et *imprédictible* par essence. Le quotidien que chacun expérimente en propre, regorge d'exemples très spécifiques venant compléter et vérifier ce fait finalement très banal : *la mémoire produit des modèles plastiques capables d'absorber des différences et de la contingence*.

Mais le point qu'il importe de comprendre est comment ces modèles mnésiques plastiques se forment et opèrent en marge de la réflexivité ; c'est-à-dire en marge d'une logique représentative sous tendue par des actes de reconnaissances. En somme, comment ses modèles plastiques font-ils pour tout à la fois « absorber » (question adaptative) et faire « émerger » (question épistémique) de la *différence*. C'est là qu'intervient une troisième et dernière dialectique dont le tressage avec les deux précédentes est nécessaire pour pouvoir rendre compte d'une modélisation fine des processus sémiotiques en cours lors d'adaptations *non-conscientes*.

Chaque rétention ultérieure est bien plutôt, non pas simplement modification continue, issue de l'impression originale, mais modification continue du point initial. (Husserl 1928 : 44)

En somme, on dit ici qu'un segment mnésique ne se constitue qu'à la suite d'un ensemble de « parties » contractées dans le présent vivant. Et, puisque chaque partie donnée est revue par son point d'origine durant le processus rétentif, alors chaque partie du segment constitué est nécessairement marquée de l'indice du « tout »²¹⁵. C'est précisément cette connectivité rendue possible par l'intégration d'une *multiplicité* (le tout) dans la *singularité* (la partie), qui permet à la mémoire de gérer les « grains de sable » de chaque vécu et de contracter ultérieurement des modèles mnésiques qui s'élaborent en marge de parcours réflexifs et de contenus explicites. Mais, selon ce dispositif, c'est la *multiplicité* des probables (adaptations non-conscientes) et non pas la *détermination* des possibles (accommodations conscientes) qui, en étant conservée dans chaque infime instant de présents, permet une projection de futurs non-déterminés, c'est-à-dire probables – plutôt que possibles – et, pour ainsi dire « ouverts à l'avènement de l'évènement ». Il est important de rappeler que le phénomène de *déjà-vu*, en révélant que « l'attente » de *différence* reste l'élément le plus invariable de l'expérience, amène à concevoir cette

214 J. Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

215 En un sens assez proche, M. Merleau-Ponty cerne cette récursivité en se référant à la mélodie : « La mélodie nous donne une conscience particulière du temps. Nous pensons naturellement que le passé secrète le futur en avant de lui. Mais cette notion du temps est réfutée par la mélodie. [...] nous devons dire que la première note n'est possible que par la dernière, et réciproquement. » M. Merleau-Ponty, *La nature : Cours du collège de France (1956-1960)*, Paris, Seuil, 1995.

dernière comme le produit d'une élaboration « par l'avenir » plutôt que comme celui d'une construction « depuis le passé ». Ce qui veut également dire qu'en se donnant cette « attente » de *différence* comme l'élément le plus invariablement permanent de l'expérience, on facilite et on entretient avant tout une processualité du sens plus qu'on ne cherche à en extraire un de ses produits.

La dialectique de la *multiplicité* de la *singularité* nous permet alors de comprendre comment des fragments d'anciens vécus peuvent s'agglomérer et projeter « vers l'avant », des contenus dont le principal attrait est la génétique sous-jacente à leur émergence passée.

La logique anticipatrice de l'attente, loin d'être une téléologie linéaire, répond à la circularité d'une attente qui en renforce une autre, selon un enchaînement en boucle.
(Depraz 2014 : 271)

En somme, la *mémoire* ne participe pas, sur la base de récits (ou de discours) passés, à l'élaboration de plusieurs dénouements, elle projette l'évènementialité d'adaptations passées, c'est à dire l'histoire des évolutions de l'émergence de la *différence*. Les futurs ainsi obtenus – ceux dans lesquels viendront se loger « l'en acte » de l'expérience –, sont « non-déterminés » plutôt « qu'indéterminés », « probables » plutôt que « possibles », « ouverts » plutôt que « fermés », en un mot : « plastiques ». La conclusion qu'il faut tirer de tout cela est que la *mémoire prépare un terreau d'évènements et non un terrain de phénomènes*²¹⁶.

Répétition différentielle

On en arrive à la question épistémique. Le bénéfice d'une plasticité a également son coût. Si elle offre d'absorber de la *différence* et de la *contingence*, elle nous expose également à ses effets d'approximations et, par voie de conséquence, ne peut qu'accroître le risque. En reconnaissant que lorsqu'elle schématise, la mémoire fait nécessairement « preuve » d'imagination, et en gardant bien à l'esprit que l'activité mnésique est constante au cours de l'expérience, on en conclut que l'authenticité du souvenir ne peut qu'y perdre sa totale pertinence judicative. La dimension épistémique du vécu s'en trouve nécessairement déplacée. Elle ne s'associe plus uniquement à la « croyance » – intrinsèque aux productions perceptives du sensible (conscience) – mais également à une « confiance » – intrinsèque aux processus engagés le long d'une adaptation (non-conscience). Il faut alors revenir un instant sur le différentiel entre « attente » et « absence » de *différence* dont le vécu d'*identité* reste, comme nous l'indique le *déjà-vu*, le sentiment d'incohérence expérientielle le plus vif et le plus radical qu'il soit donné de vivre. En faisant court, on peut dire que lorsque « l'attente » de *différence* est satisfaite, l'expérience suit son cours. En revanche, si cette attente est déçue par le constat d'une absence de différence (un vécu d'*identité* par exemple), alors la continuité de l'expérience est rompue et l'attention de l'individu est pleinement sollicitée afin de considérer l'état de la situation²¹⁷. On l'aura compris, ici se jouent tout à la

216 Il y a dans cette prévalence de l'évènement sur le phénomène, un écho avec la philosophie de la nature de Whitehead. A.N. Whitehead, *Le concept de nature*, nouv. éd. Paris, Vrin, 2006.

217 Un examen plus attentif permet de spécifier davantage les répercussions phénoménologiques du rapport différentiel. En prenant en compte la notion de « résistance » que nous sommes sur le point d'aborder, on peut identifier quatre cas. Le premier cas concerne celui d'une *absorption de la différence* (c'est-à-dire une adaptation non-consciente réussie) ; la *résistance effective* est équivalente à la *résistance attendue*, l'expérience suit son cours. Le deuxième cas relève de la *surprise* ; cette dernière résulte d'une *résistance effective* plus forte que la *résistance*

fois, la possibilité d'une adaptation non-consciente (absorption), et la possibilité de signalement d'une incohérence expérientielle (émergence). Si l'on a traité le premier point en insistant sur la plasticité des modèles mnésiques non-conscients – ceux dans lesquels viendront se loger « l'en acte » de l'expérience –, il nous reste à traiter la question épistémique relative au signalement de l'incohérence expérientielle. Cette problématique – que nous ne pouvons aborder ici que de manière superficielle²¹⁸ – est sous-tendue par deux questions. Celle qui se pose en premier lieu est de savoir comment une *attente* est rendue possible alors qu'au cours d'une activité non-consciente, aucun contenu transitif n'est a priori disponible pour la construire. La deuxième est de savoir sur quoi se base l'appréhension non-consciente du différentiel entre « différence attendue » et « différence effective », c'est-à-dire un différentiel à l'origine de l'émergence des significations, telles que nous les avons précédemment définies.

Un exemple très modeste permet de desserrer ces deux problèmes. Il s'agit de ce jeu où l'enfant s'amuse à tourner plusieurs fois sur lui-même. Quiconque a eu l'occasion de pratiquer ce petit vertige ludique, n'aura aucun mal à se souvenir qu'après avoir stoppé net la giration, une « résistance » s'absente, une « attente » se trahit et une « illusion » se dissipe. L'*attente* qui s'est trahie montre qu'une forme de mémoire doit nécessairement projeter vers l'avant le rapport du corps à son entour. On note cependant qu'il s'agit d'une mémoire immédiate puisque ce rapport change sur un laps de temps très court. La *résistance* qui s'absente montre qu'un aspect moteur est étroitement lié à la dimension épistémique de l'expérience. L'éprouvé d'absence de résistance kinétique est confronté à la sensation de rotation du décor. Enfin, l'*illusion* qui se dissipe semble indiquer que l'ensemble est régi par une dynamique adaptative en constante activité.

Prenons un instant pour examiner cette *résistance*²¹⁹ qui semble sous-tendre l'ensemble du dispositif épistémique. On peut raisonnablement partir du principe que l'éprouvé d'une résistance n'est rendu possible que par l'intermédiaire de notre corps. Un corps qui, dans l'entrelacs du corps-objet (*Körper*) et du corps-vécu (*Leib*), rend compte d'une structuration dynamique commune entre « inertie-force » d'un côté, et « affectionnant-affecté » de l'autre. L'un comme l'autre, *mouvement et affect*, « jettent » en avant (inertie-affectionnant) et « rendent » une résistance (force-affecté). Alors que l'on pourrait penser que notre corps est simplement « collé » à « l'entour » et soumis aux variations dynamiques d'un espace physique, on peut finalement affiner en disant que c'est une disposition à la

attendue. Le troisième cas concerne un *étonnement* ; la *résistance effective* est moins forte que la *résistance attendue*. Le quatrième et dernier cas, celui qui relève directement du *déjà-vu*, est celui d'une *incohérence expérientielle* ; il rend compte d'une *absence de résistance*. Voir à ce sujet, C. Weiss, *Déjà-vu et écologie du sens : de la croyance perceptive à la confiance adaptative*, Thèse de doctorat sous la direction de P. Basso Fossali, Université Lyon 2, 2022.

218 Pour la lectrice ou le lecteur curieux, des développements plus précis sont consultables dans notre mémoire de thèse. C. Weiss, *Déjà-vu et écologie du sens : de la croyance perceptive à la confiance adaptative*, Thèse de doctorat sous la direction de P. Basso Fossali, Université Lyon 2, 2022.

219 Pour un résumé extrêmement efficace des tournants philosophiques issus d'une réflexion sur la notion de résistance, je me permets de renvoyer à J-F. Bordron. J-F. Bordron, *Le discours spéculatif : Approche sémiotique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 237. P. Basso Fossali en propose également une version passionnante à l'échelle du sujet discursif. P. Basso Fossali, « Régimes de subjectivité et seuils d'intentionnalité. Résistances, interpositions et ambitions d'une forme de vie », *Texte ! Textes et cultures*, 25 (1-2), 2019, p. 1-34. J. Fontanille voit également dans la résistance des matières, une segmentation et une régulation rythmique du mouvement. J. Fontanille, *Soma et Sema*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 190.

résistance, c'est-à-dire une disposition à tracer des *irrégularités* dans l'évolution de ces forces, qui en fait, par retour d'incidence, un corps « affectivement soudé » à « l'environnement »²²⁰.

Ces *irrégularités* qui traversent en permanence le présent vivant – un peu comme le tracé du sismographe court sous son aiguille –, forment des *indices moteurs* qui sont probablement issus du rapport le plus direct et le plus immédiat qu'un organisme puisse entretenir avec la matière. Mais mieux encore, le présent vivant qui « brasse » continuellement tout ce qui se présente, replie naturellement ces *irrégularités* sur elles-mêmes et engendre, de ce fait, des répétitions périodiques ; c'est-à-dire des *rythmes*²²¹.

[...] Husserl thématise dès les années 1904-1905, au contact de Stumpf, une rythmique temporelle inhérente à l'attention, qui reprend les phases initiales du présent vivant en les « matérialisant » en termes de tension (poussée, pulsion, désir), de détente (relâchement) et de satisfaction (de l'intérêt). Cette « rythmisation » n'est en rien mécanique (causale) au sens d'une énergétique (sexuelle) de forces physiques, voire psychiques, comme pourrait le laisser entendre le vocabulaire fechnerien/freudien de la tension et de la détente : il y a là une dynamique de motivations aléatoires et improvisées qui empiètent les unes sur les autres. (Depraz 2014 : 266).

C'est ici que tout se joue puisqu'à suivre E. Husserl – pour qui une rythmique temporelle est inhérente à l'attention – et à croire H. Bergson – pour qui mémoire et mouvement sont indissociables –, on peut penser que ces *rythmes* générés dans un mouvement permanent de l'*affect* et de la *mémoire* au sein du présent vivant, fonctionnent comme des *attracteurs mnésiques*. Ainsi, en agglomérant des fragments de vécus qui partagent une rythmique commune à celle qui se forme en acte, ces derniers peuvent apporter toutes leurs spécificités sémiotiques afin de projeter des futurs probables et ce, sur la seule base d'une évolution de la *résistance* entre corps et environnement.

On passe, par degrés insensibles, des souvenirs disposés le long du temps aux mouvements qui en dessinent l'action naissante ou possible dans l'espace. (Bergson 1896 : 121)

Le *rythme* est donc cette *répétition* périodique qui attire et organise des contenus mnésiques semblables de telle sorte à pouvoir former une « *résistance attendue* » ; c'est-à-dire une « attente » de *différence* » naturellement » spécifiée. Dès lors, le calibre épistémique permettant le repérage intuitif de phénomènes illusoire se trouve dans l'écart qui sépare la « *résistance attendue* » et la « *résistance effective* ». Et si l'on revient à l'exemple du vertige ludique, on peut remarquer que c'est bien parce que

220 H. Bergson disait très tôt qu'un organisme vivant se distingue de l'objet par sa compétence à retenir (ou à retarder) les forces auxquelles il est soumis. H. Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, nouv. éd. Paris, Flammarion, 2012.

221 Le concept de rythme – en tant que stabilisation momentanée par redondances morphologiques – possède une transversalité épistémologique très étonnante. On peut le retrouver, par exemple, en phénoménologie (dans les « tension-détente-satisfaction » du deuxième Husserl ou via les « métaphores musicales » de Merleau-Ponty), en psychologie (les « fluctuations émotionnelles » ou la « compulsion à la répétition »), en biologie (via le principe « d'homéostasie » ou alors le fonctionnement du « métabolisme »), en neurosciences (les « oscillateurs neuronaux » ou les « patterns » d'activité neuronale) en mécanique (les « frictions » pour son versant rationnelle et « l'énergie libre » pour son versant statistique).

la *résistance* ressentie au moment de l'arrêt de la giration n'est pas celle attendue par la projection du rapport devenu progressivement spécifique du corps à son environnement, que le tournoiement de l'entour peut être intuitivement identifié comme un vécu illusoire.

La notion de *résistance* devient ainsi le fondement d'une *sémiotique écologique* qui déplace son centre de gravité de la *perception* à l'*adaptation*, de la *croyance* à la *confiance*. Elle le devient parce qu'elle offre aux adaptations non-conscientes les éléments de sens nécessaires à leur efficacité pragmatique au sein d'un environnement soumis à la contingence. La *résistance* conditionne tout à la fois un « socle perceptif » (*rythmes*), un « fond épistémique » (écart de *résistance effectives* et *attendues*) et une « motivation de l'initiative » (*futurs probables*).

Conclusion

Parmi les paradigmes sémiotiques les plus répandus aujourd'hui, le sens semble encore étroitement lié à la notion de système. La ligne conceptuelle du système, « calcul-erreur-résolution », en fait un produit déterministe qui n'englobe pas la spécificité du phénomène de *déjà-vu*. Le *déjà-vu* – ce phénomène qui nous fait vivre une identité problématique –, suppose qu'au cours de l'expérience, aucune répétition exacte ne puisse avoir lieu. En outre, la non-conformité d'un résultat attendu (présence de l'identique) provoquerait, non pas une résolution du problème par les ressources du système, mais une remise en question du système par le système lui-même. Lorsque j'éprouve un *déjà-vu*, avant même de chercher à résoudre le problème, c'est ma propre phénoménalité que je mets en doute. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'aucun système ne saurait être « opérant » au sein de nos vies ; la langue, en premier lieu, est là pour nous le rappeler à tout moment. Il s'agit simplement de dire qu'aucun système ne saurait, selon l'enseignement du *déjà-vu*, « saturer » la vie.

Les quatre heuristiques qui ressortent d'une *sémiotique écologique* capable de rendre compte d'un phénomène comme le *déjà-vu* sont les suivantes : (i) une constante présence de mémoires au cours de l'expérience, (ii) une constante prégnance de l'imagination dans les productions mnésiques, (iii) l'importance de la confiance dans la « gestion » et les « formations » de sens, (iv) un différentiel de résistances comme fond épistémique.

Le premier point concerne la *constante présence de mémoires*. Nos *automatismes*, nos *savoir-faire* et nos *habitudes* sur lesquels reposent une grande partie de notre expérience quotidienne, en témoignent sans arrêt. Cette constante présence de mémoires permet un montage topique capable d'accueillir une distribution du sens entre plan conscient et plan non-conscient. Le principe en est très simple : ceci qu'une mémoire répète est cela de moins qu'une attention doit considérer. C'est une réponse à un milieu complexe fait de situations multiples à travers lesquelles il nous faut naviguer bien que notre capacité « d'acquisition » et de « gestion » du sens soit relativement restreinte. Notre attention devient alors *mobile* et *modulable*. Elle développe une *économie* dont les deux principales contreparties sont les suivantes. Premièrement, la *mobilité* qui bascule l'attention d'une situation « à » l'autre, entraîne des « ellipses narratives ». Deuxièmement, la modularité qui répartit l'attention entre une situation « et » l'autre, engendre des « éclipses perceptives ». Dans le cours des choses, « ellipses narratives » et « éclipses perceptives » forment ainsi une discoursivité « borgne » qui suppose en retour, que des *élaborations* puissent être effectuées « en acte ». Les « ellipses narratives » entraînent l'élaboration de scénarios pour « retrouver » le fil du récit. Les « éclipses perceptives » engendrent

l'élaboration de diagrammes pour « re-manipuler » un percept²²². Nos productions mnésiques, ne sont donc ni « justes » (perceptivement), ni « authentiques » (représentativement) ; nos productions mnésiques sont pénétrées d'imaginations et, bien qu'elles restent efficaces au cours de l'adaptation, elles ne peuvent qu'être « approximatives ». Cette observation renvoie au deuxième point : *la constante prégnance d'imagination dans nos productions mnésiques*. Ces *approximations* montrent en quoi les significations relèvent d'une « gestion adaptative » du sens plutôt que d'une « programmation ». Outre cette observation qui interroge une nouvelle fois l'idée d'une saturation de la vie par un système, on remarque que ces *approximations* ont également leur versant positif. Ce sont elles qui permettent d'obtenir une certaine souplesse quant à l'apport mnésique au cours de l'expérience. En effet, si d'un côté aucun vécu ne peut être identique à un autre et que, de l'autre, la complexité impose une gestion distributive du sens en partie non-consciente, alors une adaptation « efficace » – et, manifestement elle l'est – appelle nécessairement une *plasticité*. Cela nous mène au troisième point : *l'importance de la confiance dans la gestion et les formations de sens*. Cette gestion « confiante », recoupe inévitablement la question du « risque » encouru ; c'est-à-dire celui qui met en jeu la vulnérabilité de notre corps et la fragilité de notre organisme alors même que l'on vient d'affirmer que notre expérience repose sur des approximations mnésiques et une inévitable cécité de notre discursivité. La *confiance* s'impose alors comme cet élément indispensable qui tout à la fois « étaye » (activité mnésique), « motive » (futurs probables) et « tolère » (absorption) nos *actes* de sorte que, dans ce flux d'*imprévisibilité*, nous puissions tout de même trouver le moyen de nous adapter. Et on termine avec le quatrième point : *un différentiel de résistances comme fond épistémique*. En plus de révéler une gestion « confiante » du sens, le *déjà-vu* en trahit également une gestion « confiée ». Si aucune situation ne peut se donner comme identique, c'est qu'aucune imagination ne saurait saturer le futur. Notre gestion du sens est donc confiée à un devenir où la *contingence* est partie prenante de toute formation de sens et où le risque fait se côtoyer statistique et déterminisme, possibilité et probabilité. En effet, si nos approximations mnésiques révèlent l'*imprévisibilité* du sens, leur rapport à l'adaptation nous en révèle « l'imprédictibilité ». Comme nous l'indique le *déjà-vu*, notre évolution concomitante avec l'environnement implique une « attente » de *différence*. Elle est irréductible et continuellement renouvelée. Cette « attente » de *différence* s'établit depuis une spécification de résistances motrices, obtenues au travers d'un mouvement qui soude affect, mémoires et environnement. Ainsi, une « résistance attendue » peut-être confrontée « en acte » à une « résistance effective », et l'étalon judiciaire sur lequel nous nous reposons pour détecter nos travers adaptatifs, trouve son extrême limite dans l'éprouvé d'une *absence de résistance* ; celle-là même qui fait émerger le sentiment de *déjà-vu*.

En extrême résumé, on peut dire que, dans un paradigme écologique, si la *plasticité* « répond à » et « répond de » l'*imprévisibilité* du sens, et que, la *probabilité* « répond à » et « répond de » son *imprédictibilité*, alors les significations peuvent être vues comme l'excédent d'un processus adaptatif continu qui, dans l'entrelacs du conscient et du non-conscient, sur fond d'*imprédictibilité*, cherche à réduire l'*imprévisibilité*.

222 Je renvoie pour ce point à C. Paolluci. C. Paolluci, *Cognitive Semiotics Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Berlin - New York, Springer, 2021, p. 141.

L'ensemble de ces remarques peuvent être synthétisées sur le schéma suivant :

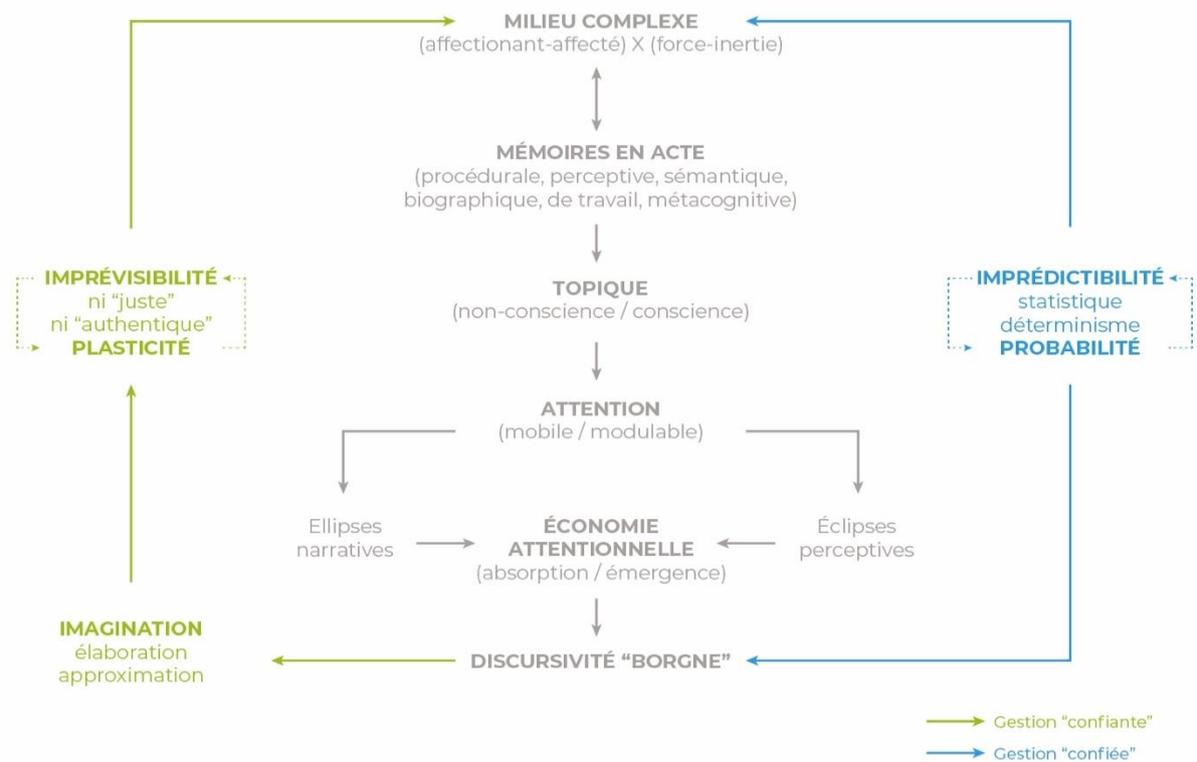


FIG. 1. Gestion adaptative du sens

Bibliographie

- ARANGO-MUNOZ, Santiago
2011 "Two levels of metacognition", *Philosophia*, 39, pp. 71-82.
- BARTLETT, Frederic C.
1932 *Remembering: A study in experimental and social psychology*, London, Cambridge University Press.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi
2017 *Vers une écologie sémiotique de la culture : Perception, gestion et réappropriation du sens*, Limoges, Lambert-Lucas.
- BERGSON, Henri
1896, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, nouv. éd. Paris, Flammarion, 2012.
- BERGSON, Henri
1908, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*. E. During, & F. Worms édés., Paris, PUF, 2012.
- BERNARD-LEROY, Eugène
1898 *L'illusion de fausse reconnaissance : Contribution à l'étude des conditions psychologiques de la reconnaissance des souvenirs*, Paris, Félix Alcan.
- BODEI, Remo
2006 *La sensation de déjà vu*, Paris, Seuil.
- BORDRON, Jean-François
2016 *Le discours spéculatif : Approche sémiotique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

- BROWN, Allan S.
2004 *The déjà vu experience*, New York - Hove, Psychology Press.
- COQUET, Jean-Claude
2007 *Phusis et Logos : Une phénoménologie du langage*, Paris, PUV.
- DAMASIO, Antonio R.
2017 *L'ordre étrange des choses : La vie, les sentiments et la fabrique de la culture*, Paris, Odile Jacob.
- DELEUZE, Gilles
1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF, rééd. 2015.
- DEPRAZ, Nathalie
2014 *Attention et vigilance : À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, PUF.
- DUGAS, Ludovic
1915 « La dépersonnalisation, l'illusion du "déjà-vu" et celle du "jamais vu" », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 35.
- ECO, Umberto
1997 *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.
- FONTANILLE, Jacques
1999 *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 2016.
- FONTANILLE, Jacques
2004 *Soma et Séma : Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FONTANILLE, Jacques
2007 « Paysages, expérience et existence : Pour une sémiotique du monde naturel », dans Marcos, I. (éd.), *Dynamiques de la ville : Essais de sémiotique de l'espace*, Paris, L'Harmattan.
- FONTANILLE, Jacques
2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- GELL, Alfred
1992 *The anthropology of time: Cultural constructions of temporal maps and images*. Oxford-Dulles, Berg.
- HUSSERL, Edmund
1928 *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, rééd. 2002.
- LIBET, Benjamin
2005 *Mind time: The temporal factor in consciousness*, Harvard University Press.
- MAZANCIEUX, Audrey, FLEMING, Stephen M., SOUCHAY, Céline, & Moulin, Chris J. A.
2018 "Retrospective confidence judgments across tasks: Domain-general processes underlying metacognitive accuracy".
- MERLEAU-PONTY, Maurice
1956-1960 *La nature : Cours du Collège de France (1956-1960)*, Paris, Seuil, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
1964 *Le visible et l'invisible : Suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- MOULIN, Chris J. A.
2017 *The cognitive neuropsychology of déjà vu*, New-York, Routledge.
- NIETZSCHE, Friedrich W.
1883-1885 *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006.
- PARR, Thomas, PEZZULO Giovanni, FRISTON, Karl J.
2022 *The Free Energy Principe in Mind, Brain, and Behavior*, London, The MIT Press.
- PAOLUCCI, Claudio
2021 *Cognitive Semiotics Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Berlin – New York, Springer.
- PEIRCE Charles Sanders
1931-1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press.

- ROLLAND, Romain
1886-1944, *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland*, Paris, Albin Michel, 1967.
- RICOEUR, Paul
1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, rééd. 2015.
- SADLER Mark R. & RAHEY, Susan
2004 "Prescience as an Aura of Temporal Lobe Epilepsy", *Epilepsia*, 45(8), pp. 982-984.
- THOMPSON, Evan
2007 *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, Cambridge, Harvard University Press.
- TULVING, Endel
1985, « Memory and consciousness », *Canadian Psychology/Psychologie Canadienne*, 26(1), pp. 1-12.
- VARELA, Francisco J., & DEPRAZ, Nathalie
2003, « Au cœur du temps : L'auto-antécédance II », *Intellectica*, 36-37, pp. 183-203.
- VINSON, Alain
1990 « La fausse reconnaissance, le pressentiment et l'inquiétante étrangeté : réflexions sur les conceptions respectives de Freud et de Bergson », *Psychologie et philosophie*, 4, pp. 471-489.
- VIRNO, Paolo
1999 *Le souvenir du présent : Essai sur le temps historique*, Paris, l'Éclat, 1999.
- WHITEHEAD, Alfred N.
1920 *Le concept de nature*, nouv. éd. Paris, Vrin, 2006.
- WHITTLESEA, Bruce W.A., & WILLIAMS, Lisa D.
1998 "Why do strangers feel familiar, but friends don't? A discrepancy-attribution account of feelings of familiarity", *Acta Psychologica*, 98(2-3), pp. 141-165.

Pour citer cet article : Claude Weiss. « Sémiotique du déjà-vu et réflexions épistémologiques », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8106>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

Comptes rendus

Le livre que Pierre Boudon vient de publier dans la collection Sigilla s'annonce comme une mise en résonance de deux sémiotiques, celle de l'architecture et celle de la musique. D'une certaine façon l'architecture offre le premier pas de cette modélisation puisque l'auteur est bien connu pour ses travaux sur l'architecture. On retrouvera en musique le mode de formalisation en réseaux de *templa* que l'auteur présente en introduction de son livre et qui est sa marque de reconnaissance.

Dans une perspective formelle, il est nécessaire de se demander comment peut se définir le domaine étudié et surtout quelles en sont les limites. La musique s'arrête quand commence le bruit, la frontière relevant plutôt d'un principe que d'un constat empirique. La musique se définissant d'abord par les dimensions cardinales que sont la *hauteur*, le *timbre* et la *durée*, l'auteur précise :

C'est dans la composition de ces trois dimensions cardinales que va apparaître le son musical ; cette composition exprime une totalité virtuelle, implicite, qui enferme le son dans un « monde musical » opposé à l'univers des bruits naturels (ou cosmiques), lequel est indéfini et non rationnel. (p. 21)

On comprend par là qu'il existe comme une essence de la musique et que celle-ci va pouvoir être sémiotiquement définie par une paradigmatique et une syntagmatique. Les deux premières parties du livre sont ainsi intitulées :

1. L'architectonique musicale
2. Dynamique des formes

On pourrait penser que cette conception de la musicalité exclue beaucoup d'expériences modernes comme les œuvres de Pierre Scheffer ou de Bayle relevant de la musique acousmatique. Mais en réalité, au moins du point de vue de la dynamique sonore, et plus spécialement de son articulation aspectuelle, il semble possible d'ouvrir le champ du musical au-delà de la musique occidentale classique²²³. Retenons pour l'instant, comme attitude d'ensemble, une inspiration largement platonicienne.

On ne peut résumer le dispositif des *templa* sans lui faire perdre son caractère essentiel de structure ou de diagramme.

Quant à la première partie, nous insisterons sur deux points.

Notons en premier lieu l'insistance assez marquée sur la question de l'aspect. On peut en résumer la forme générale par les quatre groupes aspectuels que forment les séries :

223 Voir en particulier p. 116, note 4.

1. État - Procès - Événement
2. Inchoativité - Durativité - Terminativité
3. Progression - Suspension - Régression
4. Attaque - Tension - Détente

Du point de vue morphologique, on peut voir dans l'aspectualité les moments remarquables d'une onde ou d'une vague. Ce schème (ou cette image) de la musique ne lui est pas propre, absolument parlant, mais l'exprime sans doute plus spécifiquement que les autres phénomènes sensoriels. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles la musique a pu servir de paradigme de l'art en général comme l'a montré Verónica Estay Stange²²⁴.

La temporalité, à laquelle on associe en général la musique, est mise en forme par l'aspect. Le *templum* qui en distribue les places s'organise autour des trois pôles que sont l'attaque, la tension et la détente, comme nous l'avons déjà noté, mais comporte comme termes médians la visée anticipatrice, la saisie ou préhension, la reprise comprise comme atténuation ou accentuation. Ces termes médians ajoutent à la morphologie de base (la vague) qui pourrait être autonome, une seconde articulation qui permet de souligner le caractère gestuel que l'on attribue assez facilement à la musique instrumentale. Ainsi se trouvent imbriqués, pour l'auditeur, des sentiments divers qui impliquent une sensorialité multiple. L'écoute, dans ce cas, n'est à l'évidence pas acousmatique.

Le schème de base qui organise la dynamique de la tonalité (tension - détente) se construit entre les deux pôles d'attraction que sont la tonique (pôle de repos) et la dominante (pôle de tension). Il y a donc, sur la base de la tonalité, un effet pathique qui s'ajoute à la structure sensorielle déjà décrite.

Le second point, d'une grande importance pour notre auteur, réside dans ce qu'il appelle un principe causal situé au cœur de la dynamique musicale. Les termes de base de cette causalité sont donnés dans un *templum* qui organise les trois termes : agent, patient, causalité. Les rôles actantiels sont naturellement différents, dans leur principe, de la causalité. Ce couplage entre agentivité et causalité suppose que la causalité comprenne un certain but comme l'exprime l'idée de cause finale. Il nous semble que cette cause finale joue ici le rôle d'un attracteur. Celui-ci peut être d'autant plus prégnant que, du point de vue de la dynamique d'ensemble, il n'est finalement inatteignable. La citation suivante, extraite d'un livre de Francis Wolff, illustre clairement ce fait :

On peut ici prendre l'exemple le plus significatif, et pourtant paradoxal, de la cause finale, celle de son *absence*. C'est celui de la musique de Wagner et particulièrement de *Tristan et Isolde*. Le thème de tout l'opéra, ainsi que le fil conducteur de son écriture harmonique, est celui de l'impossibilité d'assouvir la force de l'attraction érotique, et plus généralement l'infinité du désir humain. La musique a donc le devoir d'exprimer une tension permanente qui ne trouve jamais sa résolution²²⁵.

La structure profonde de la musique comprend ainsi, à côté de la dynamique liée à l'agentivité, une structure causale que l'on peut exprimer en suivant les quatre ordres de causes bien définies depuis Aristote (efficiente, formelle, matérielle, finale). À cette structure vient se lier un dispositif épistémique

²²⁴ Verónica Estay Stange *La musique hors d'elle-même, le paradigme musical et l'art contemporain*, Paris, Classique Garnier, 2018.

²²⁵ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 189-190.

classique dont le *templum* s'articule selon les catégories de l'arbitraire, de la nécessité et de la contingence.

Ainsi compris, le monde musical tend à devenir le paradigme de toute organisation sémiotique. On pense bien sûr à l'architecture, mais aussi au goût, aux parfums et aux organisations iconiques en général. L'auteur ne va pas explicitement dans ce sens, mais il en fournit les raisons. Ainsi, la troisième partie du livre, intitulée « Le principe cartographique », introduit un couplage entre la musique et le corps organique. Insistons maintenant sur cet aspect du livre.

Si la musique est l'art des sons, il n'en reste pas moins qu'elle nous fait danser et chanter ce qui implique une certaine résonance entre la musique et notre corps. Selon la schématisation proposée par l'auteur (p. 92), le corps rencontre la musique dans une relation de ego à alter-ego. Le rythme organique rencontre ainsi le rythme musical. Leur relation peut être comprise comme relevant d'une certaine gémellité entre deux sujets (ipse). Notons que le corps du danseur se rencontre aussi avec l'âme du musicien de telle sorte que l'esprit, le corps et la musique participent de la même structure. Les données de la perception sonore sont ainsi à la fois sensibles et intelligibles. Ajoutons qu'il en va sans doute de même pour tous les modes de la perception.

Il va de soi que l'iconicité doit trouver sa place dans cette rencontre entre le corps, le son et l'intelligible. Notre auteur parle d'« iconicité tensive ». Celle-ci est distribuée selon les trois pôles du cadrage, de la vectorialité et de l'inflexion (p. 101). Cette *gestalt* se comprend sans doute mieux dans le cadre d'une iconicité optique. Pour autant, comme nous l'avons déjà remarqué, les *templa* ne sont pas, dans leur principe, dépendants d'une sensorialité particulière.

Notons pour finir que l'intérêt central de ce livre se situe au niveau d'une conception générale de la sémiogénèse. Celle-ci, pour être vraiment générale, doit inclure dans ses différents plans d'organisation la perception (par exemple de la musique), la réaction (du corps) c'est-à-dire sa poétique, et l'intelligibilité (du sens). Ce vaste programme est celui de la sémiotique même.

Pour citer cet article : Jean-François BORDRON. « Pierre Boudon, L'architecture musicale, préface de Verónica Estay Stange, Liège, PuLg, 2022 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8174> > Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Louis Hébert, *Introduction à l'analyse des textes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2023

Rim AMIRA
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

Introduction

L'ouvrage se compose de 748 pages réparties en deux parties. La première partie sert à présenter le projet et les objectifs du livre, ainsi qu'à préciser son public cible, notamment les enseignants de littérature au lycée ou à l'université. Elle offre également un cadre terminologique complet pour situer clairement les différentes notions abordées. L'auteur, spécialisé en systémique, propose une sélection d'approches provenant de diverses disciplines telles que la narratologie, la sémiotique, la sémantique, etc., qui permettent d'analyser les œuvres littéraires. Il offre également des développements supplémentaires en lien avec les sujets abordés dans son ouvrage. La deuxième partie du livre présente un approfondissement des notions d'aspects et d'approches, en proposant des typologies basées sur une variété de paramètres. Louis Hébert examine notamment la nature du texte, les phénomènes linguistiques qui s'y manifestent, les divers contextes de réalisation et de lecture du texte, ainsi que les genres littéraires. L'ouvrage aborde par ailleurs des sujets plus contemporains tels que l'intermédialité et les nouveaux médias, ainsi que les normes et les écarts dans la communication. Il explore aussi les systèmes sémiotiques et propose une réflexion sur les oppositions sémiotiques telles que le carré sémiotique, le templum et le cube sémiotique.

Première partie : aspects, approches, corpus

La première partie de l'ouvrage constitue une présentation terminologique visant à définir des notions clés telles que le corpus, l'approche, l'aspect, la configuration et la proposition. Ces notions seront ensuite approfondies et illustrées dans la deuxième partie. En tout, cinq notions sont introduites.

- *Le corpus* est l'objet d'étude : « Un corpus, au sens large, est constitué d'un produit ou plusieurs produits sémiotiques (par exemple, des textes), ou de parties de ces produits, choisis par inclination (corpus d'élection) ou retenus par critères « objectifs » (corpus construit), et qui font l'objet d'une analyse. Au sens restreint, il s'agit d'un produit ou d'un groupe de produits sémiotiques intégraux retenus sur la base de critères objectifs, conscients, explicites, rigoureux, pertinents et respectés pour l'analyse souhaitée. » (p. 11). Louis Hébert établit une classification comprenant six types de corpus : (1) le corpus d'étude, (2) le corpus de référence, (3) le métacorpus, (4) le corpus sur l'aspect, (5) le corpus sur l'approche, le corpus sur la configuration, (6) le corpus sur la proposition. Il soulève également quelques problèmes potentiels liés à cette composante tels que le corpus non homogène ou encore le corpus non représentatif.

- *L'approche* correspond à la méthodologie adoptée, pouvant être générale ou spécifique : c'est le « comment ». Une approche est un mélange entre des théories et des méthodes mobilisées dans le cadre d'une application. Selon Hébert, il est possible d'utiliser plusieurs approches dans une analyse et de les combiner, ce qui permet d'obtenir une lecture interdisciplinaire ou pluridisciplinaire. Cela signifie que différentes méthodes et perspectives provenant de disciplines variées peuvent être appliquées à une analyse, afin d'obtenir une compréhension plus approfondie du sujet étudié. Par exemple, dans l'analyse d'une œuvre littéraire, on peut utiliser des approches provenant de la narratologie, de la sociologie, de la psychologie, de la linguistique, etc.
- En combinant ces différentes approches, l'analyse devient plus riche et complète, car elle permet de prendre en compte différents aspects et dimensions du sujet. Cela permet d'explorer les interactions entre les domaines de la connaissance et de fournir une perspective plus nuancée et globale. Voici quelques exemples d'approches : histoire littéraire, pragmatique, sémiotique, littérature comparée, sémantique, etc. Ces approches sont classées dans des typologies telles que les approches internes et externes, les approches intérieures et extérieures. L'auteur cite également des typologies conceptualisées par des théoriciens comme Compagnon et Jakobson. (p. 25).
- *L'aspect* se réfère à l'ensemble des éléments analysés dans un objet d'étude, et il se divise principalement en deux sous-aspects : le fond et la forme. Ces sous-aspects peuvent ensuite être subdivisés en fonction d'autres critères. Lorsqu'il s'agit d'un texte littéraire, celui-ci peut être le lieu où plusieurs aspects coexistent. Le rôle de l'analyste est donc non seulement de les identifier, mais aussi de mettre en évidence les relations significatives entre eux. Voici quelques exemples d'aspects qui peuvent être pris en compte dans l'analyse : l'espace, le genre, la psychologie, le rythme, les motifs récurrents (topos), etc.
- En examinant ces aspects, l'analyste peut explorer les différentes dimensions de l'œuvre littéraire et dévoiler les multiples significations qui se cachent derrière sa construction. Cela permet de saisir la complexité et la richesse de l'œuvre, ainsi que les liens et les interactions entre ses différents éléments.
- *La « configuration »* est un élément particulier qui, associé à l'aspect, forme le « quoi » que l'on souhaite analyser. En effet, la configuration fait référence à la manière dont les différents éléments et aspects se combinent et interagissent dans un objet d'étude. Elle englobe la structure, l'organisation et les relations entre ces éléments, ce qui contribue à déterminer la forme globale et la dynamique de l'objet analysé. Dans le contexte de l'analyse littéraire, la configuration peut se référer à la structure narrative, à la disposition des personnages, aux schémas de répétition ou de variation, aux motifs récurrents, aux transitions, aux niveaux de focalisation, etc. Elle permet d'appréhender l'ensemble des choix artistiques et des configurations stylistiques qui donnent forme à l'œuvre.
- *La proposition*, dans le cadre de l'analyse, correspond à l'hypothèse formulée par l'analyste et constitue la problématique initiale qui guidera son parcours. Elle représente la perspective ou le point de vue adopté par l'analyste dans son étude. Elle peut être une question de recherche, une thèse à explorer ou une hypothèse à tester. La proposition donne une direction à l'analyse

et influence le choix des aspects, des configurations et des approches mobilisés. La proposition englobe les questions fondamentales posées par l'analyste, les enjeux conceptuels qu'il souhaite aborder, et les objectifs spécifiques qu'il se fixe. Elle est le point de départ qui structure le cheminement de la réflexion et permet de délimiter le cadre de recherche.

Deuxième partie. Aspects et approches : approfondissements

La deuxième partie de cet ouvrage aborde divers aspects et approches de l'analyse littéraire de manière structurée, en se focalisant sur les éléments suivants présentés sous forme de chapitres.

La communication. Le chapitre consacré à la communication présente une approche structurée. Il propose notamment un schéma intitulé « intention, marquage et perception » pour représenter le développement autour de l'intentionnalité et de la perception (voir page 46). En outre, d'autres schémas sont utilisés pour aborder la communication littéraire en mettant l'accent sur différents paramètres. Une typologie des lecteurs est proposée, en distinguant notamment le lecteur empirique, le lecteur construit, le lecteur modèle, etc. De même, une typologie des lectures est développée, englobant des types tels que la lecture naïve, la lecture savante, la lecture linéaire, la lecture de compréhension, la lecture d'interprétation, etc.

Thème méthodes générales. L'auteur définit le thème comme un élément sémantique dans un corpus donné : « considéré comme un tout inanalysé, un thème correspond à un sème (un trait de contenu, de signifié) dont la répétition constitue une isotopie : par exemple le sème /mariage/ répété dans "son mariage ses épousailles nous ravissent tous". Considéré comme un tout analysé, un thème correspond à un groupe de sèmes corécurrents (répétés ensembles), à une molécule sémique : par exemple pour reprendre mon exemple, /quelqu'un/ + /épouser/ + /quelqu'un/ ou le thème, plutôt original, du /jaune/ + /visqueux/ + /néfaste/ qui se trouve dans un roman de Zola incarné dans divers mets. » (pp. 55, 56.)

Thème selon l'analyse sémique. Ce chapitre explore les conventions symboliques, les parties du signe, les sèmes et les classes sémantiques, ainsi que d'autres concepts liés à l'analyse sémique.

Thème - Topos ou cliché de contenu. Il définit ici les notions de topos et de cliché de contenu, présente une typologie des topoï et explore leur représentation dans les textes littéraires.

Thème - Mythes. Louis Hébert examine le rôle des mythes dans les textes littéraires et parcourt différentes approches de leur analyse.

Action. Ce chapitre aborde les principales approches de l'analyse de l'action dans les textes littéraires, en mettant l'accent sur le récit, la structure de l'histoire et les ressorts de l'action.

Espace. Ici, l'auteur explique les notions d'espace et de temps dans les textes littéraires, ainsi que leurs relations et leurs rôles dans la narration. Des concepts tels que la géocritique, la géopoétique et la géoesthétique nous permettent d'approfondir notre compréhension de la représentation de l'espace dans les textes littéraires. Ils nous offrent des outils analytiques pour étudier la relation entre l'espace physique, l'espace symbolique et l'expérience sensorielle des personnages

Temps. En examinant de manière générale la notion de temps dans les textes littéraires, nous pouvons appréhender sa fonction narrative et son impact sur l'histoire racontée. Les relations temporelles, telles que les flashbacks, les analepses et les prolepses, permettent de construire la

chronologie des événements et d'influencer la perception du lecteur. Louis Hébert précise plusieurs relations temporelles telles que la simultanéité et la succession.

Personnage. Ce chapitre présente dans un premier temps une approche générale de l'analyse des personnages dans les textes littéraires, en envisageant leur nature, leurs relations et leurs fonctions. Ensuite, il offre un ensemble d'éléments pertinents permettant d'appuyer l'étude du personnage, en explorant les notions sémiotiques d'actant, d'acteur agoniste et les différents degrés de généralité et de particularité qui caractérisent les personnages. Également, une typologie des relations entre les personnages est exposée, couvrant les catégories des relations iréniques, neutres et polémiques. Cette typologie est présentée de manière schématisée à travers un tableau (voir pp. 152-153).

Dialogue. Cette partie aborde le rôle du dialogue dans les textes littéraires et examine ses aspects liés à la pensée, à la parole et à l'action. L'auteur établit une typologie des paroles qui se fonde sur le théâtre. Il distingue également entre différentes formes de paroles identifiées en fonction de la situation de communication telles que le monologue, le polylogue et l'aparté.

Narration, Histoire et Récit - Narratologie. Ce chapitre explore les fondements de la narration, de l'histoire et du récit, en mettant l'accent sur les niveaux narratifs et le temps du récit notamment à travers les travaux de Gérard Genette.

Visions du monde et représentations. Dans cette réflexion, l'auteur examine les différentes visions du monde présentes dans les textes littéraires et explore les mécanismes de représentation utilisés.

Société - Sociologie de la littérature. Louis Hébert s'intéresse ici aux différentes dimensions de la sociologie de la littérature. Il aborde également la détermination sociale et la représentation du social, ainsi que les classes sociales et les idéologies dans le contexte littéraire. Les relations sociales sont évoquées sous l'angle des catégories iréniques, neutres et polémiques. Les approfondissements incluent une analyse des principales relations entre les sociétés, les différentes dimensions de la société réelle et intériorisée, et la notion de socialité et de médiation.

Société - Études des idéologies. Ce chapitre présente les différentes perspectives sociologiques appliquées à l'étude des idéologies dans la littérature. On y trouve des courants tels que le marxisme, le féminisme, les études de genre, les études queers, les études culturelles, les études sur la race et l'ethnicité, les études postcoloniales, l'écocritique et le posthumanisme. Chacun de ces courants offre des outils conceptuels et méthodologiques pour analyser les idéologies présentes dans les textes littéraires.

Société - Valeurs. Cette réflexion se concentre sur les valeurs dans la littérature, en explorant les relations qu'elles entretiennent avec les idéologies et les modalités. On examine les valeurs humaines et les valeurs mondaines, ainsi que les cinq grands modèles économiques en arts, offrant une perspective approfondie sur les relations entre la société et les valeurs véhiculées dans la littérature.

Société - Études culturelles. Ici, Louis Hébert se penche sur les études culturelles et leur relation avec la littérature. Il explore la notion de mosaïque mobile et la nature interdisciplinaire de ce champ d'étude. Les objectifs et objets des études culturelles sont examinés, tout comme les théories et méthodes utilisées dans cette discipline. En outre, le contexte historique et l'importance de l'histoire littéraire et de la périodisation sont abordés.

Contexte. Ici, on souligne l'importance de distinguer entre le contexte interne et le contexte externe d'une œuvre littéraire, qui sont définis par les frontières du produit sémiotique. Ces deux types

de contextes jouent un rôle essentiel dans la lecture et l'analyse d'une œuvre littéraire. Il est fondamental de prendre en compte à la fois le contexte interne et le contexte externe lors de la lecture et de l'analyse d'une œuvre littéraire, car ils se complètent mutuellement.

Histoire littéraire et périodisation. L'histoire littéraire est une discipline qui étudie l'évolution et le développement de la littérature à travers le temps. Elle cherche à comprendre comment les œuvres littéraires se sont transformées, ont interagi avec leur époque et ont influencé la création ultérieure. L'histoire de l'histoire littéraire elle-même témoigne des différentes approches et méthodologies adoptées pour étudier la littérature. Parmi les aspects clés de l'histoire littéraire, la périodisation joue un rôle crucial. Elle consiste à diviser l'histoire littéraire en périodes distinctes en fonction de critères tels que les mouvements artistiques, les courants intellectuels, les changements sociaux ou les avancées technologiques. La périodisation permet de mieux situer les œuvres et les auteurs dans leur contexte historique et de mieux comprendre les influences et les évolutions qui ont façonné la littérature.

Intertextualité et transtextualité. Ce chapitre explore les différentes formes d'intertextualité et de transtextualité dans la littérature en se fondant sur les travaux de Gerard Genette. Louis Hébert élabore un schéma de « La textualité et transtextualité » à la page 289, où il propose des approfondissements et des connexions à partir de la catégorie de la transtextualité de Genette. Il y ajoute une partie portant notamment sur l'autotextualité et l'intratextualité.

Genre et mouvement. Il examine également la relation entre le genre et le mouvement littéraire, en analysant les genres et formes de la poésie, du théâtre, de l'essai, etc., ainsi que les modes mimétiques tels que le réalisme, le romantisme, les Lumières et le symbolisme.

Poésie. L'auteur présente une exploration des différentes acceptions du terme « poétique ». Ensuite, il dresse une liste des genres et des formes qui composent la poésie. Enfin, il propose une typologie de la poésie basée sur ses « signatures », mettant ainsi en évidence les caractéristiques uniques qui définissent chaque expression poétique.

Modes mimétiques – réalisme, fantastique, merveilleux, absurde, etc. En s'appuyant sur la définition de Rastier, l'auteur introduit le concept de mode mimétique et souligne le rôle de l'analyste dans l'identification des indices caractéristiques de ces modes. Il explore ensuite certains modes mimétiques spécifiques, tels que le fantastique et le merveilleux, en examinant leur relation avec la réalité à travers une approche typologique. L'auteur aborde également la question de l'absurde, qui transcende différents domaines culturels, notamment la philosophie.

Comique. L'auteur présente le concept du comique et en propose une définition générale selon laquelle il vise à susciter le rire : « ce qui vise à produire le rire ou du moins un amusement comique » (p. 326). Il parcourt ensuite les différentes techniques, situations et aspects, à la fois formels et thématiques, susceptibles de produire le comique dans la littérature orale et/ou écrite. De plus, il établit une classification des degrés du comique telles que le ridicule et le grotesque.

Oralité, scripturalité et littérarité. L'auteur aborde les notions d'oralité, de scripturalité et de littérarité en distinguant les deux modalités du signifiant textuel, à savoir l'oral et l'écrit. Il souligne l'existence de plusieurs relations qui relient ces deux modalités du signifiant et précise les critères et les interactions qui les caractérisent.

Grammaire - Analyse grammaticale des mots et propositions. La grammaire et l'analyse grammaticale des mots et des propositions sont abordées dans cette section. Une présentation générale

est d'abord proposée pour situer le sujet. Ensuite, l'auteur met en avant les trois opérations fondamentales de l'analyse grammaticale : « L'analyse grammaticale consiste, pour l'essentiel, à (1) découper une phrase en unité (mots et propositions) et à stipuler (2) la nature et (3) la fonction de ces unités » (p. 354). Il explore également les principales natures de mots, en soulignant leur rôle dans la construction grammaticale. Enfin, une attention particulière est accordée à la proposition en tant qu'unité syntaxique essentielle. L'ensemble de ces éléments constitue une base solide pour une analyse précise et approfondie de la grammaire et de la structure linguistique dans un texte littéraire.

Analyse de textes par ordinateur - Textométrie. Louis Hébert présente l'utilisation de l'analyse textométrique comme un outil pour étudier les textes littéraires. Il explore l'histoire de cette discipline émergente qui date de 1949. Il explique les principes de l'établissement du corpus, la structure lexicale, l'analyse morphosyntaxique et les études sémantiques dans les techniques de codage et les logiciels textométriques. D'autres méthodologies en textométrie sont également abordées.

Fond et forme. Dans ce chapitre, l'auteur aborde la définition des notions de fond et de forme, ainsi que leur relation étroite au sein des approches modernes d'analyse. L'importance de ce rapport entre fond et forme est clairement explicitée, mettant en évidence leur interdépendance dans l'analyse approfondie d'une œuvre ou d'un texte littéraire. Cette compréhension des dynamiques entre le contenu (fond) et la manière dont il est exprimé (forme) est cruciale pour une lecture et une interprétation pertinentes. En mettant en lumière cette relation fondamentale, l'auteur offre aux lecteurs un cadre conceptuel essentiel pour explorer les multiples dimensions d'une œuvre littéraire.

Figures de style. Ici, l'auteur explore différents aspects de ce domaine fondamental de l'analyse littéraire. Tout d'abord, il fournit une définition précise de la figure de style, mettant en évidence sa nature particulière en tant qu'outil linguistique qui vise à créer des effets esthétiques et expressifs. Ensuite, l'auteur aborde les objets et les types d'analyse liés aux figures de style, soulignant la diversité des éléments linguistiques et stylistiques susceptibles d'être étudiés. Un aspect essentiel de ce chapitre est le classement des figures de style, offrant une structure et une organisation qui facilitent l'identification et la compréhension de ces différentes figures. Enfin, l'auteur approfondit l'étude d'une classe spécifique de figures de style, à savoir les métaplasmes, en explorant leurs caractéristiques distinctives et leur impact sur la construction du sens et de la forme dans les textes littéraires.

Mise en abyme. La mise en abyme fait d'abord l'objet d'une définition générale. L'auteur explore en particulier la relation entre l'autotextualité et la mise en abyme, mettant en évidence comment cette dernière permet à l'œuvre littéraire de réfléchir sur elle-même et de créer des niveaux de réflexivité. De plus, l'auteur examine les facteurs de la communication sémiotique qui sont impliqués dans la mise en abyme, soulignant l'importance de cette notion dans la construction et la transmission du sens. Des propositions terminologiques sont également présentées pour clarifier les différentes facettes de la mise en abyme. Enfin, l'auteur explore les liens entre la mise en abyme et ses modes de présence.

Interprétation - De l'herméneutique à la déconstruction. Cette section explore différentes approches de l'interprétation dans le domaine de la critique littéraire. Tout d'abord, une définition générale de l'herméneutique est proposée, mettant en évidence son rôle dans la compréhension des textes et dans l'interprétation des significations. L'auteur aborde ensuite la stylistique de Spitzer, qui offre une approche analytique et interprétative des textes littéraires, en mettant l'accent sur les aspects stylistiques et linguistiques. Enfin, il se penche sur la déconstruction de Derrida, une approche théorique

qui remet en question les certitudes et les hiérarchies de sens dans les textes, et qui met en évidence les multiples interprétations possibles. Ces diverses perspectives témoignent des différentes manières dont les critiques littéraires abordent l'interprétation des textes, allant de l'analyse linguistique et stylistique à la déconstruction des présupposés traditionnels.

Interprétation - New criticism, Poétique cognitive et littérature du monde. Louis Hébert explique différentes approches de l'interprétation dans le domaine de la critique littéraire. Tout d'abord, le New Criticism est présenté : une approche critique qui met l'accent sur l'analyse interne du texte, en se concentrant sur sa structure formelle et ses éléments littéraires. Ensuite, la section aborde la littérature du monde, qui examine les œuvres littéraires issues de différentes cultures et traditions, en soulignant l'importance de la diversité et de la pluralité des perspectives et leur rôle pour faire évoluer les problématiques du genre et de la forme. Enfin, la poétique cognitive est explorée, une approche qui met l'accent sur la compréhension des mécanismes cognitifs mobilisés dans la lecture et l'interprétation des textes littéraires.

Interprétation - Combien de sens valables ? La question de l'interprétation et du nombre de sens valables pour un même texte est explorée dans ce chapitre. L'accent est mis sur le nombre d'interprétations adéquates et qui peuvent coexister dans un même texte littéraire. Louis Hébert étudie les notions implicites dans les théories du double sens, en mettant en évidence les différentes catégories de cas de double sens qui peuvent émerger lors de l'interprétation d'un texte. Cette réflexion invite à considérer la diversité des interprétations possibles et à explorer les multiples facettes et significations qu'un texte peut revêtir, témoignant ainsi de la richesse et de la complexité de l'acte d'interprétation littéraire.

Interprétation et sériation - Analyse linéaire et analyse tabulaire. L'interprétation linéaire se base sur l'examen et l'interprétation des unités de séries dans leur ordre et leur position respectifs, tandis que l'analyse tabulaire ne considère pas la position des unités dans la série et ne vise généralement pas à établir une interprétation séquentielle. Chaque approche présente cependant ses propres limites et restrictions dans la compréhension d'un texte littéraire.

Sensorialité - Les cinq sens et les synesthésies. La notion de sensorialité implique les liens entre les sens humains ainsi que les phénomènes de synesthésie, qui associent et entremêlent ces différentes modalités sensorielles. L'auteur adopte une approche méthodologique qui fait une distinction entre les notions de polysémiotique, multimodal, polysensoriel et multimédial. Il se penche sur l'étude de la sensorialité et de la polysensorialité en tenant compte de trois niveaux de la pratique sociale : le niveau phénoménologique, le niveau sémiotique et le niveau des représentations. Cette approche permet d'explorer les différentes dimensions de l'expérience sensorielle et de mieux comprendre comment elles interagissent à travers ces différents niveaux de la pratique sociale.

Affects - Analyse générale. L'analyse générale des affects est abordée dans ce chapitre. Elle comprend la définition des affects ainsi que leur typologie générale. En outre, une typologie spécifique, en l'occurrence celle des sentiments, élaborée par une équipe de Rastier, est détaillée. Enfin, une attention particulière est accordée aux différentes modalités des affects, permettant ainsi d'explorer les diverses manières dont ils se manifestent.

Affects - Psychanalyse. Ce chapitre parle de la relation entre les affects et la psychanalyse. Il étudie le lien entre la psychologie et la psychanalyse, offrant une définition sommaire de cette dernière à partir

de la théorie de Freud et exposant l'utilisation de cette discipline dans la pratique littéraire. De plus, l'importance des sens dans les symboles et les indices est abordée, mettant en évidence les sens primaires et secondaires. La présence de la psychanalyse dans les textes littéraires est également étudiée, et des pistes d'analyse psychanalytique sont proposées pour l'interprétation de ces textes. Enfin, une attention particulière est accordée aux mécanismes du rêve et à leur rôle dans la psychanalyse.

Phonèmes. Ce chapitre aborde les phonèmes, qui sont les unités distinctives du signifiant linguistique phonique. Il met en lumière la situation de l'analyse des phonèmes et explore en détail la nature du phonème. L'analyse des phonèmes et de leurs traits phonémiques est ensuite abordée, en se concentrant sur leur nature intrinsèque. De plus, l'analyse des corrélations entre les contenus linguistiques et les phonèmes ou traits phonémiques est examinée, soulignant l'importance de comprendre les liens entre ces éléments.

Recueil. Dans ce chapitre, l'accent est mis sur les recueils de poèmes, bien qu'il y ait également des possibilités d'élargissement. Sept types de recueils sont examinés, et l'auteur souligne l'importance des subdivisions dans leur analyse. Les éléments de titrologie sont présentés comme des pistes pertinentes et efficaces pour l'analyse des recueils. De plus, une typologie des unités est proposée comme un outil clé dans cette démarche. En effet, des principes généraux régissent les différentes natures d'unités présentes dans les recueils. Enfin, une méthode est proposée pour représenter la structure d'un recueil, avec une application concrète sur l'exemple des *Fleurs du Mal*.

Versification. La section sur la versification explore plusieurs aspects clés de la poésie. Tout d'abord, la syllabe est examinée en détail, avec une attention particulière portée au décompte des syllabes dans les vers. Ensuite, la rime est étudiée, mettant en évidence son rôle dans la création de structures rythmiques et mélodiques. L'accent tonique est également pris en considération, soulignant son importance dans la prosodie poétique. La coupe et la mesure sont explorées en tant que techniques utilisées pour organiser les vers et créer des effets rythmiques spécifiques. De plus, des concepts tels que l'enjambement, le rejet et le contre-rejet sont présentés, qui influent sur la fluidité et la cohésion des vers. Enfin, un exemple concret d'analyse de la versification est proposé pour illustrer ces concepts et leur application pratique.

Théâtre. Dans ce chapitre consacré au théâtre, l'attention est portée à la fois sur les spécificités du texte théâtral et sur sa représentation. À la page 547, un schéma de communication théâtrale est établi, mettant en évidence les deux grandes transmissions (celle du texte théâtral et celle de la représentation théâtrale) ainsi que les deux grandes réceptions. Deux phénomènes contradictoires, l'identification et la distanciation, sont explorés dans leur impact sur le récepteur. L'analyse se penche également sur différentes caractéristiques liées à la mise en scène, en étudiant notamment le schéma des scènes dans une pièce. Le temps au théâtre est examiné à la lumière de la théorie d'Ubersfeld, et l'espace de la représentation est également scruté, en distinguant diverses natures d'espaces tels que l'espace de l'écriture et l'espace de la réception.

Cinéma. L'inclusion d'un chapitre sur le cinéma est justifiée par la présence d'un texte dans cet art. Le cinéma est présenté comme un produit complexe, à la fois polysémiotique et polysensoriel. L'auteur entame son exploration en présentant les principaux langages qu'il utilise. Par la suite, il énumère les différents genres cinématographiques et aborde de nombreuses autres caractéristiques propres à cet art.

Chanson. Le chapitre consacré à la chanson met en lumière la relation entre la littérature et la musique. Il explore les différents aspects de cet art, notamment sa dimension poétique et interprétative, mais aussi les différents paramètres techniques de son processus de réalisation. L'auteur se penche également sur l'analyse de la structure d'une chanson, en examinant ses éléments constitutifs tels que les couplets, les refrains et les ponts. Par ailleurs, une attention particulière est accordée à l'analyse de l'adaptation poème-chanson. Une typologie des transformations du texte est proposée afin d'appréhender les différentes formes de réinterprétation et d'ajustement entre les deux formes artistiques.

Adaptation. L'adaptation est une forme spécifique de transposition, qui elle-même fait partie des différentes formes de transformation. La transformation se manifeste de deux grandes manières, à savoir la caractérisation et la transformation proprement dite. L'auteur introduit la notion de transposition et explore les transpositions analogiques et métaphoriques, ainsi que les transpositions internes et externes. L'adaptation est donc le processus par lequel une œuvre est modifiée, généralement en la transposant d'un genre à un autre au sein d'une même sémiotique. C'est une opération de transposition externe qui s'applique à une globalité et qui donne naissance à une nouvelle globalité. Par la suite, il établit un lien entre l'adaptation et la transtextualité, en plaçant l'adaptation dans la catégorie de l'hypertextualité.

Médias - Intermédialité et nouveaux médias. L'intermédialité est un concept qui peut être examiné en tant que tel ou dans sa relation avec les signifiants et signifiés, les fonds et les formes. L'auteur propose une étude spécifique des nouveaux médias numériques, qui se distingue de l'approche de l'intermédialité plus large et qui explore à la fois les médias anciens, nouveaux et à venir, en étudiant leurs interactions mutuelles.

Facteurs de relativité. Louis Hébert explique que chaque caractérisation, qui implique l'attribution d'une caractéristique à l'objet analysé, est réalisée en tenant compte de facteurs de relativité spécifiques. Il élabore par la suite un schéma des facteurs de relativité (voir page 637).

Norme et écart. Il aborde dans ce chapitre la notion de norme en fournissant sa définition et sa typologie. Il souligne ensuite que l'écart est perçu comme une forme de transformation. Il met en évidence la symétrie entre la norme et l'écart en affirmant que « ce qui est considéré comme une norme par rapport à un écart est également perçu comme un écart par rapport à une norme » (p. 644).

Système. L'auteur présente deux définitions du terme « système ». La première définition considère le système comme une entité globale. La deuxième, privilégiée par l'auteur, décrit le système sémiotique comme une instance qui régule la production et l'interprétation des produits sémiotiques. Il encadre notamment la création, la transformation, la combinaison et l'utilisation des unités constitutives de ces produits sémiotiques. Il propose dans ce chapitre une typologie des systèmes sémiotiques.

Oppositions - Carré sémiotique, templum, cube sémiotique, etc. Dans ce chapitre, Louis Hébert explore les différentes notions d'opposition en utilisant des modèles tels que le *templum*, le carré sémiotique et le prisme sémiotique. Le *templum*, introduit par Pierre Boudon, est présenté comme un modèle triadique de la structure fondamentale de la signification. L'auteur illustre et approfondit ce modèle. En outre, il mentionne le carré sémiotique développé par Greimas et Rastier en 1968, qui représente l'articulation logique d'une opposition donnée. L'auteur établit des liens entre le *templum*, le

prisme sémiotique et le carré sémiotique, proposant ainsi différents schémas représentatifs pour les expliciter.

Sémiotique. Ce chapitre consacré à la sémiotique explore de multiples aspects de cette discipline. Tout d'abord, l'auteur fournit une définition claire de la sémiotique, soulignant son rôle central dans l'analyse des signes et de leurs significations. Il présente ensuite les contributions de sémioticiens renommés et les concepts essentiels qu'ils ont développés. Parmi ces concepts, la notion fondamentale de « signe » et ses composantes sont mises en avant, offrant ainsi une base solide pour l'étude sémiotique. Pour illustrer ces concepts, l'auteur se tourne vers des exemples concrets, comme celui des feux de circulation. Dans ce chapitre, l'auteur explore également les schémas élaborés par les sémioticiens, tels que le schéma narratif canonique, le schéma tensif, le schéma des sur-contraires et sous-contraires. Ces schémas offrent des modèles d'analyse précieux pour décortiquer les différentes dimensions sémiotiques présentes dans un texte ou une situation donnée. De plus, des approches analytiques spécifiques sont proposées, telles que l'analyse sémique, qui se concentre sur les significations lexicales et la structure sémantique d'un texte, et l'analyse thymique, qui explore les dimensions affectives et émotionnelles véhiculées par les signes. En somme, ce chapitre révèle la sémiotique comme un domaine d'étude à la fois complexe et captivant, qui permet de percer les mécanismes de communication et de signification qui façonnent notre environnement quotidien.

Conclusion

L'ouvrage fournit de nombreux exemples pratiques et présente des méthodes d'analyse adaptées à une variété de genres littéraires. Il met en évidence l'importance de la rigueur et de la pertinence des critères utilisés lors de la sélection d'un corpus d'étude. Il offre une vue d'ensemble complète et approfondie de l'analyse sémiotique et littéraire, en éclairant une variété de domaines et de concepts clés. Louis Hébert explore divers aspects de la sémiotique et de l'analyse des textes littéraires. Il aborde des concepts fondamentaux tels que le contexte, les figures de style, l'interprétation, la versification, les médias, les systèmes sémiotiques, les normes et les écarts, ainsi que d'autres aspects pertinents pour l'analyse des textes littéraires.

Ce faisant, il montre que cette analyse des textes littéraires va au-delà de la simple lecture et nous permet de plonger dans les profondeurs des significations et des structures narratives. Il souligne que chaque élément d'un texte, qu'il s'agisse d'une figure de style, d'une caractérisation ou d'un dispositif sémiotique, contribue à la construction globale de l'œuvre. Il aborde l'importance des différents contextes dans l'interprétation d'un texte, qu'ils soient internes ou externes.

Dans cet ouvrage, la sémiotique se révèle être une discipline complexe et riche, offrant des outils et des méthodes précieux pour étudier et apprécier les textes littéraires sous de multiples angles. De même, des approches telles que la poétique cognitive, l'herméneutique, la déconstruction et l'analyse grammaticale sont proposées comme des outils essentiels pour la compréhension et l'appréciation des œuvres littéraires.

En somme, *Introduction à l'analyse des textes littéraires* est un guide destiné aux étudiants, aux enseignants et aux chercheurs en littérature. Il propose une approche méthodique et approfondie de l'analyse des œuvres littéraires, en mettant en avant l'interdisciplinarité et la réflexion critique comme des aspects essentiels de l'analyse littéraire.

Pour citer cet article : Rim AMIRA. « Louis Hébert, Introduction à l'analyse des textes littéraires, Paris, Classiques Garnier, 2023 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8197>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957