

Dossiers : Fiction et vérité

Sous la direction de Juan Alonso Aldama, Marion Colas-Blaise et Verónica Estay Stange

Recherches sémiotiques

Rééditions

Comptes rendus



*Refik Anadol, Unsupervised-Machine Hallucinations, MoMA, 2022*

Source : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5535>

Dossier : Fiction et véridiction .....	5
--	---

**Juan ALONSO ALDAMA, Marion COLAS-BLAISE et Verónica ESTAY STANGE**

Fiction et véridiction Présentation .....	6
---	---

De Greimas à Lotman .....	7
---------------------------	---

Des modalités aux modalisations .....	8
---------------------------------------	---

Bibliographie .....	10
---------------------	----

I. Vérité du simulacre : l'écran du langage .....	12
---	----

**Massimo LEONE**

« Vérifications » naturelles.....	13
-----------------------------------	----

1. Das Nasobēm.....	14
---------------------	----

2. Le rhinograde.....	16
-----------------------	----

3. Le rabbuck .....	26
---------------------	----

4. Le gryken .....	27
--------------------	----

4. Les exobiologies .....	28
---------------------------	----

Conclusion .....	30
------------------	----

Bibliographie .....	30
---------------------	----

**Marion COLAS-BLAISE**

La fiction au risque de l'art numérique .....	33
---	----

1. L'entre-deux de l'art numérique : une « authenticité paradoxale » .....	35
--	----

2. La fiction artistique, la simulation et le simulacre.....	39
--	----

3. La fiction-façonnage et le geste technique .....	43
---	----

Conclusion .....	46
------------------	----

Bibliographie .....	46
---------------------	----

II. « Être vrai » ? Horizons ontiques et phénoménologiques .....	49
--	----

**Georice Berthin MADÉBÉ**

Littérature et catégorisation de la réalité. La véridiction à l'épreuve du langage et de ses formes .....	50
---	----

Introduction.....	51
-------------------	----

1. Le problème.....	51
---------------------	----

2. Véridiction, catégorisation et structure sémiotique de la subjectivité fondamentale.....	53
---	----

3. Littérature, sémiotique et catégorisation.....	57
---	----

4. La catégorisation littéraire et le sens dans <i>ABS</i> .....	61
--	----

5. La morphologie littéraire et la crypte. Véridiction et chiffrement.....	63
--	----

Conclusion .....	64
------------------	----

Bibliographie .....	65
---------------------	----

**Mattéo RAIMBAULT**

De l' <i>Umwelt</i> au récit. Une lecture biosémiotique des fictions et des attitudes face aux discours .....	67
---	----

Introduction.....	68
-------------------	----

1. Sémiologie perceptive, Umwelt et imagination .....	68
---	----

2. Des éléments universels dans les récits provenant de l' <i>Umwelt</i> de l'espèce humaine .....	69
--	----

3. Du « monde propre » au "croire être vrai" : la relation perceptive au monde conditionne les croyances.....	70
---	----

4. Argument en faveur de la possibilité de décrire les phénomènes subjectifs par leurs manifestations extérieures .....	71
---	----

5. Interactions entre perception et jugement fictionnel .....	72
---	----

6. Le discours des « visions mystiques » : un simulacre de supériorité perceptive ? .....	74
---	----

7. Un exemple de conditionnement des récits par l' <i>Umwelt</i> .....	76
--	----

8. L'acte d'imagination comme « perception fictive » .....	79
Conclusion .....	79
Bibliographie .....	80
III. « Faire vrai » : adhésion et intersubjectivité.....	82
<b>Santiago GUILLÉN</b>	
Le mythe comme instinct de vérité : commentaires de quelques textes de Friedrich Nietzsche sous le prisme de la véridiction .....	83
1. Vérité et mensonge chez Nietzsche.....	86
2. Analyse de cas : le mythe de Psyché et Éros.....	94
Conclusion .....	97
Bibliographie .....	98
<b>Marilia JARDIM</b>	
The fiction of identity: veridiction and the contract of attention in the Netflix show <i>Clickbait</i> .....	101
1. Images, simulacra, and identity.....	103
2. Veridiction and <i>faire semblant</i> : the contract of attention.....	106
Conclusion .....	111
Bibliography.....	112
IV. « Croire vrai » : systèmes culturels, entre convocation et révocation .....	114
<b>Angelo DI CATERINO</b>	
Du croire : le mécanisme épistémique de la véridiction.....	115
Introduction.....	116
1. Du croire être vrai .....	117
2. Le savoir et le croire, ou les modalités de la véridiction .....	119
3. Le croire destinant.....	120
4. La crise de la véridiction.....	121
5. De la post-vérité à la pré-vérité .....	123
Bibliographie .....	124
<b>Anna Maria LORUSSO</b>	
Fiction et vérité à l'ère de la post-vérité .....	126
1. Introduction. Le problème du faux.....	127
2. Du faux ou de la non pertinence ? .....	128
3. À propos de l'être.....	131
4. L'être, selon la culture .....	134
Bibliographie .....	136
<b>Alessandro LEIDUAN</b>	
Apprendre à douter des critères de la vraisemblance ou l'art de l'intrigue chez Marjane Satrapi .....	138
1. Le statut véridictoire de la fiction entre mimétisme et (in)vraisemblance.....	139
2. Une fiction vraisemblable ? .....	140
3. Les postures cognitives (immersion et distanciation) associées au statut véridictoire de la fiction .....	142
4. Mise à l'épreuve des critères probabilistes de la vraisemblance .....	144
5. Mise à l'épreuve des critères axiologiques de la vraisemblance .....	147
6. Le statut véridictoire de la fiction au prisme de la phylogenèse des compétences fictionnelles .....	149
Bibliographie .....	151
Recherches Sémiotiques .....	153

## **Pascale DELORMAS**

Transfert d'objets discursifs et transport émotionnel. Pour une approche sémiotico-discursive de la tensivité et du malentendu..... 154

1. Carte de vœux électronique « transférée » et malentendu .....	157
2. Exposition éphémère et révélation esthétique.....	159
3. Appropriation culturelle et réparation artistique .....	161
Conclusion .....	165
Bibliographie .....	165

## **Alléby Serge-Pacôme MAMBO**

Sémiotique des portes et issues de secours de l'avion : factitivité, scènes-prédicatives et multimodalité ..... 167

1. Introduction.....	168
2. La sémiotique et le sens des objets.....	168
2.1. L'analyse sémiotique des objets (au quotidien) .....	169
2.2. Taxinomies sémiotiques des objets.....	169
3. Affordance et structure matérielle des portes d'avion.....	171
3.1. Présentation formelle et substantielle d'une porte d'avion.....	171
3.2. Factitivités des portes d'avion et interactions.....	173
4. Scènes pratiques et multimodalité des portes d'avion .....	175
4.1. La porte comme interface de « passage » à l'arrêt .....	176
4.2. La porte : « seuil » et « frontière » de sécurité en vol.....	178
4.3. La porte et l'issue de secours : « accessoire » de survie.....	179
Conclusions .....	180
Bibliographie .....	181

## **Alain PERUSSET**

Comment (inter)définir les concepts de produits, marques, gammes et lignes ? Exploration sémiotique des stratégies de marque de Aaker et Kapferer ..... 182

Introduction .....	183
1. Les concepts de marque et de service .....	183
1.1. La marque, un service avec une vision propre.....	183
1.2. La relation d'appartenance .....	184
2. Le modèle de Aaker .....	185
2.1. Les sous-stratégies branded house et subbrands.....	185
2.2. Les deux plans sémiotiques.....	187
2.3. Des noms clairs pour ne pas laisser place au doute.....	188
2.4. Un nom ne peut pas faire de miracles.....	189
2.5. En-deçà des stratégies, des effets de sens .....	189
3. Le modèle de Kapferer .....	190
3.1. La stratégie marque produit et ses variantes.....	190
3.2. Des variantes peu pertinentes .....	193
3.3. La stratégie marque ombrelle.....	195
3.4. La stratégie marque source .....	196
3.5. Des noms pour déterminer des stratégies.....	197
4. Discussion et solutions .....	198
4.1. Correspondances entre Aaker et Kapferer .....	198

4.2. La qualité pour distinguer les stratégies .....	200
4.3. Les noms au second plan.....	202
4.4. Les maillons manquants : la déclinaison et le produit .....	202
Conclusion .....	205
Bibliographie .....	206
<b>Rééditions.....</b>	<b>208</b>
<b>Franciscu SEDDA</b>	
<i>Nouveaux Actes Sémiotiques</i> , n° 101-103, « Les interactions risquées », 2005, (réédition).....	209
Relire LIR .....	209
Bibliographie .....	220
<b>Enrico BARBETTI</b>	
<i>Actes Sémiotiques</i> , n° 42, « Sémiotique et didactique », 1987 (réédition) .....	223
Introduction.....	223
1. Entre l'analyse du discours didactique et la sémiotique didactique.....	223
2. La contribution du numéro des <i>Actes Sémiotiques</i> .....	225
3. Perspectives souhaitées pour le dialogue entre la sémiotique et l'éducation .....	228
Bibliographie .....	233
<b>Comptes rendus .....</b>	<b>235</b>
<b>Stefania CALIANDRO</b>	
Paolo Fabbri, <i>Le sphinx incompris. 21 essais sémiotiques sur l'art</i> , Limoges, PULIM, coll. « Visible », 2024.....	236
L'édition française du recueil .....	236
Un indéfectible soutien et une réactualisation de la sémiotique de l'art .....	237
Questionner le sens .....	239
Bibliographie .....	242
<b>Denis BERTRAND</b>	
Marion Colas-Blaise, <i>L'Énonciation. Évolutions, passages, ouvertures</i> , Liège, Presses universitaires, 2023, 351 p. ....	244

## **Dossier : Fiction et véridiction**

Sous la direction de Juan Alonso Aldama, Marion Colas-Blaise  
et Verónica Estay Stange

Bien que très étudiée par des chercheurs venant d'horizons théoriques et de champs disciplinaires différents, dont Paul Ricœur, Käte Hamburger et Dorrit Cohn, John Searle et Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer, entre autres, la notion de fiction continue à nous questionner. Ses contours seraient-ils toujours taxés de flous ? Un souci de clarification peut nous conduire, au premier abord, à solliciter le discours lexicographique. C'est révéler une complexité, plusieurs acceptions se disputant l'aire notionnelle. Ainsi, selon le dictionnaire latin-français *Gaffiot*, le lexème « fictio » se définit d'abord par l'« action de façonner », ensuite, par celle de « feindre », avant de devenir un synonyme de « supposition », « hypothèse ». Le détour par *Ortolang* (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *CNRTL*) permet de mettre l'accent sur le « produit de l'imagination », sur la « construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel ». On voit d'emblée l'urgence d'en étudier les conséquences épistémiques.

Pour éclairant qu'il soit, le discours lexicographique sert ici de point de départ : il a le mérite de focaliser des nœuds conceptuels qu'il s'agira de dénouer.

Le cadre ayant été tracé à grands traits, nous choisissons, dans ce numéro des *Actes Sémiotiques*, de croiser la question débattue de la fiction avec celle, spécifique et abondamment étudiée en sémiotique, de la véridiction. C'est éviter le risque du « tout est fiction » en circonscrivant un double champ de questionnement. Plus précisément, nous privilégions l'approche sémiotique, en mobilisant le bagage conceptuel de la sémiotique greimassienne et postgreimassienne, tout en cultivant le dialogue avec la philosophie, la narratologie et la théorie littéraire. Ainsi, il s'agit à la fois d'inscrire la réflexion dans une *tradition*, en prenant appui, plus particulièrement, sur les modèles d'analyse développés par Greimas et les chercheurs regroupés autour de lui, et de la renouveler, en défrichant de *nouveaux terrains* ou, du moins, en explorant des pistes qui ne sont d'abord que faiblement tracées. Il est significatif que la fiction ne bénéficie d'aucune entrée dans le tome 1 de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Greimas & Courtés, 1979). En même temps, à l'heure actuelle, l'intérêt de la question de la véridiction ne se dément pas, comme le montrent avec force la réflexion sur la vérité des images (Beyaert & Brunetière, dirs., 2005) et sur les représentations du politique (Alonso Aldama, 2018), ou encore les débats sur le négationnisme (Estay Stange, 2020) et sur les *fake news* et « faits alternatifs » (Lorusso, 2021 ; Bertrand, 2022, 2023 ; Châtenet, 2022).

Éclairons quelques facettes de cette double problématique.

## De Greimas à Lotman

La véridiction est au cœur de la sémiotique développée par Greimas et les sémioticiens autour de lui, comme en témoigne avec éclat le carré de la véridiction, avec sa topologie (Petitot 1977), qui a fait couler tant d'encre. Véridiction plutôt que vérité : ce point est mis en exergue dans le *Dictionnaire* (1979 : 417), où Greimas et Courtés insistent sur l'inscription de marques qui permettent à un discours de s'afficher comme vrai ou faux, comme mensonger ou secret. D'une part, leur attention se porte sur le contrat de véridiction, le *croire être vrai* de l'énonciateur et de l'énonciataire pouvant être secondé par le *savoir être vrai*. D'autre part, sont concernées toutes les stratégies énonciatives qui, en jouant sur les plans de l'expression et du contenu, créent des illusions référentielles : *faire paraître vrai, faire croire être vrai* appelant un jugement épistémique en rapport avec des stratégies de manipulation – « jeu de la vérité » (*ibid.* : 419 ; Greimas, 1983). Dès lors, la véridiction rend compte des variations narratives et discursives du « vrai », allant de l'aléthique à l'épistémique et enfin au véridictoire.

Une typologie des « attitudes épistémiques » devrait permettre d'identifier « les différents modes d'existence des discours vrais » (Greimas, 1983 : p. 107). En posant les premières pierres de cette typologie, Greimas cite trois exemples, portant respectivement sur le signifiant, sur le signifié, et sur leur point de croisement : (i) la « distorsion rythmique » du langage parlé qui, dans le discours politique et religieux, permet d'introduire une « voix seconde », porteuse de la vérité ; (ii) la constitution d'un « référent interne » qui fait que le discours juridique, atemporel, apparaît comme « un discours statuant sur les choses » ; (iii) l'attitude à l'égard du langage lui-même qui conduit soit à le considérer comme un écran qui cache une vérité sous-jacente (une fiction... ?), soit à l'envisager comme une pure dénotation des « choses ». Cette typologie enclenche immédiatement une réflexion approfondie sur d'autres modes d'existence des « discours vrais » et, corrélativement, des discours fictionnels ou des « discours non vrais ».

Comme le montre pour sa part Iouri Lotman (1973 : 40-71), ce jugement ou cette « attitude épistémique » peut subir des variations au fil du temps, et selon les cultures. Ainsi, à quelques moments de l'histoire, le point de vue sur certains textes peut changer et passer d'un jugement fictionnel à un regard « vérifactual », et inversement. Par exemple, les textes bibliques étaient autrefois considérés comme des « textes véridiques », alors qu'aujourd'hui peu de croyants les prennent comme une « vérité de fait », la plupart d'entre eux les qualifiant plutôt, sinon de « fiction », du moins de message à interpréter (cf. la parabole). De même, Lotman observe que l'attitude envers le signe définit les cultures et les distingue entre elles : d'un côté, on peut le considérer comme « motivé », donc iconique, et par conséquent comme immuable. De l'autre côté, on peut supposer que les signes sont « conventionnels » et donc qu'il est possible de les modifier ou de les remplacer par d'autres sans que cela affecte la fonction sémiotique. Le statut du vrai devient dès lors modulable : dans le premier cas, le texte est reflet de la réalité, tandis que dans le second il est une manière comme une autre de l'approcher (construction d'un monde signifiant).

D'où l'importance, maintes fois soulignée, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, du vraisemblable comme variable culturelle des discours narratifs-figuratifs. Ainsi, Greimas et Courtés (197 : 422), rattachent le vraisemblable à la « conception du discours [...] comme représentation plus ou moins conforme à la réalité socioculturelle ». Dans la perspective de la théorie littéraire, la vraisemblance est immédiatement



liée à la fiction : dans la *Poétique*, Aristote l'oppose à l'exigence de vérité empirique ou factuelle ; elle correspond à « ce qui pourrait avoir lieu » (1980 : 65 ; 51 à 36).

### **Des modalités aux modalisations**

On peut approcher le couple « fiction » et « véridiction » sous l'angle des modalités et de la modalisation considérée, en sémiotique, comme l'expérience (selon le *devoir*, le *vouloir*, le *croire*, le *savoir*, le *pouvoir*) d'une instance subjective qui s'implique dans la production du sens.

Cultivant le dialogue avec d'autres sciences, on peut également se tourner vers Goffman (1974), qui appelle « mode » un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle, mais que les participants considèrent comme sensiblement différente. La modalisation est dans ce cas de l'ordre de la « transcription », la fiction constituant un cadre d'expérience obtenu par transformation qui demande, de la part du lecteur, beaucoup de vigilance, de confiance, mais aussi de doute. Il n'y aurait de fiction qu'exhibée et assumée comme telle, un des défis consistant à généraliser cette constatation et à considérer toute modalisation comme intrinsèquement spectaculaire (donnée à voir en tant que telle). Par exemple, le *vouloir* qui devient désir et amour passionné, le *pouvoir* qui devient ambition mégalomaniacale, ou le *devoir* qui devient héroïque dans le sacrifice suprême.

Les effets produits sont multiples. La modalisation fictionnelle parcourt le chemin qui mène des potentialités vers certaines de leurs réalisations sous la forme de valorisations collectives et singulières, culturelles, sociales et institutionnelles. On peut s'interroger sur l'impact de la modalisation, voire de la méta-modalisation, sur les institutions : la fiction comme instance modale interviendrait-elle sur un scénario de référence normé pour l'ébranler, le transformer en profondeur ?

Il ne suffit donc pas de dire que la fiction demande un calcul interprétatif. L'ébranlement des normes peut être pensé en termes vériconditionnels, mais aussi comme un « débordement » réciproque (Samoyault, 2001), dans un espace énonciatif parcouru de tensions. Ainsi, il n'est pas anodin que la question de la véridiction invite à « rendre sensible la dramatisation intersubjective des effets de vérité » (Bertrand, 2015), c'est-à-dire leur mise en scène plus ou moins spectaculaire. Dans le tome 2 du *Dictionnaire* (Greimas & Courtés, éd. 1986 : 88-90), Louis Panier, Peer Age Brandt et Sorin Alexandrescu unissent leurs efforts pour, dans l'ordre, définir la fiction comme (i) « effet de sens produit par la disposition intratextuelle du discours » se caractérisant par un « écart » avec la « vérité du monde référentiel » ; (ii) « articulation descriptive d'un monde qui n'est pas un monde naturel », la valeur de vérité étant « indécidable » et le fictionnel se voyant doté d'une valeur « heuristique » ; et (iii) phénomène *spectaculaire* qui, « en faisant semblant », donne à voir. Rebondissant sur cette dernière propriété, l'on peut ainsi avancer que la fiction se prête tout particulièrement à la mise en scène qui *fait voir* et appelle un *voir faire* (Klinkenberg, 2010). Si les réflexions sur la fiction brassent des oppositions phares telles que vérité / fausseté, fiction / illusion, on peut y ajouter le couple feintise ludique / pratique esthétique (esthétique).

Enfin, l'important est d'évaluer les conséquences thymiques et proprement celles de la modalisation fictionnelle, qui peuvent mener à la mise en circulation de simulacres (Greimas & Fontanille, 1991 ; Alonso Aldama, 2018).

En réfléchissant à ces questions, parmi d'autres, les contributions à ce numéro s'organisent autour de quatre grands axes.

Le premier, « Vérité du simulacre : l'écran du langage », questionne la manière dont ce dernier participe à l'appréhension du « monde naturel », ainsi qu'à la construction de simulacres fictionnels dont le statut véridictoire est en fin de compte indécidable. En prenant appui sur des textes poétiques et parodiques relatifs à la zoologie, Massimo Leone montre dans « "Vérifictions" naturelles » comment le classement et l'étude d'entités considérées comme « naturelles » visent non pas le *vrai* mais le *vraisemblable*, de sorte que discours scientifique et discours fictionnel auraient en partage un même substrat d'opérations sémiotiques qui permettent de jouer avec le possible. De son côté, Marion Colas-Blaise, dans « La fiction au risque de l'art numérique », analyse des dispositifs fictionnels qui, relevant de l'art numérique, ne sont ni « vrais » ni « faux », dans la mesure où, de simulacre en simulacre, ils rendent non-pertinente la distinction entre « original » et « copie », et entre « autographie » et « allographie ».

À l'opposé, le deuxième axe, « "Être vrai" ? Horizons ontiques et phénoménologiques », aborde frontalement la question du « réel », en proposant une expansion radicale (ou une sortie ?) du plan d'immanence discursif et langagier. Dans « Littérature et catégorisation de la réalité », Georice Berthin Madébé s'attache à montrer comment le roman africain francophone subsaharien, pour s'arracher aux contraintes linguistico-culturelles de la langue – celle de l'ancien colonisateur – avec ses inductions axiologiques, recatégorise le monde de référence à travers un processus de « substantialisation » qui, aux yeux de l'auteur, pourrait être expliqué en ayant recours aux sciences cognitives. En empruntant la voie de la phénoménologie, Mattéo Raimbault (« De l'*Umwelt* au récit »), quant à lui, prend appui sur le concept d'*Umwelt* de Jakob von Uexküll pour suggérer l'existence d'« invariants perceptifs » qui conditionneraient le jugement épistémique relatif au vraisemblable.

Le troisième axe, « "Faire vrai" : adhésion et intersubjectivité », regroupe des textes qui, tout en proposant aussi d'élargir le plan d'immanence, s'en tiennent néanmoins aux interactions et aux pratiques. Dès lors, la dimension pragmatique de la communication se trouve sollicitée. Dans ce sens, Santiago Guillén (« Le mythe comme instinct de vérité ») propose une réflexion sur les principales thèses de Nietzsche relatives au fondement mythique de la connaissance, en suggérant que l'efficacité du mythe, d'ordre pragmatique, réside non pas sur le croire mais sur le « faire-comme-si » l'on croyait. L'importance de l'adhésion fiduciaire est également soulignée par Marilia Jardim (« The fiction of identity ») : à partir de l'analyse une mini-série de Netflix, *Clickbait*, elle rattache les mécanismes de construction de l'identité à un *faire semblant* (simulacre de soi) donné en spectacle qui, pour être légitimé, doit produire un effet non pas de « vérité » mais plutôt d'« authenticité ».

Enfin, le quatrième axe, « "Croire vrai" : systèmes culturels, entre convocation et révocation », s'oriente vers la sémiotique de la culture pour y déceler les codes et les mécanismes qui déterminent le jugement épistémique. Ainsi, en établissant un lien entre la théorie de Greimas et celle de Lotman, Angelo di Caterino (« Du croire ») propose de considérer le « monde naturel » comme le résultat d'un « système de croyances », compétence cognitive sur lequel se fonde la performance du sujet. On retrouve cette approche *culturaliste* dans l'article d'Anna Maria Lorusso « Fiction et vérité à l'ère de la post-vérité », qui cherche à élucider deux aspects à ses yeux obscurs dans la théorie de la véridiction : celui

de la « fausseté » (qu'elle propose de définir par la non-pertinence), et celui de l'« être » (rattaché non pas à une réalité ontologique mais à un substrat culturel-encyclopédique). Si ces deux textes se concentrent notamment sur les mécanismes de convocation des codes épistémiques, celui d'Alessandro Leiduan, « Apprendre à douter des critères de la vraisemblance », met l'accent sur le potentiel de révocation de la norme par la fiction. À travers l'analyse de *Poulet au prunes* de Marjane Satrapi, il identifie d'abord les paramètres de la vraisemblance (à savoir, la probabilité et la bienséance), pour montrer ensuite que, dans la fiction, une certaine dose d'invraisemblance contribue à transformer aussi bien les représentations culturelles que leurs modèles d'interprétation.

En somme, dans leur ensemble, les textes qui composent ce numéro des *Actes Sémiotiques* nous semblent introduire pour la réflexion sur la véridiction une ouverture qui jusqu'ici n'avait pas été envisagée, à savoir : la possibilité de considérer l'existence de différents rapports entre vérité et fiction suivant le plan de pertinence sur lequel on se situe. Cavalièrement, on pourrait dire que, dans l'immanence du langage, est considéré comme « vraisemblable » ce qui possède une cohérence interne ; à un niveau supérieur, dans le cadre des relations intersubjectives, l'effet de vérité serait de l'ordre de la sincérité, de l'authenticité, ou de leur feintise ; dans la perspective du système de la culture, la vérité rejoindrait à nouveau la vraisemblance, mais cette fois-ci rapportée à des axiologies déterminant les codes véridictaires modelés par la praxis énonciative. Enfin, sur un horizon phénoménologique, peut-être le « vrai » est-il corrélé à une reconnaissance et à une identification d'ordre somatique. Dans ce dernier domaine, resterait à approfondir la question de la « jouissance » esthétique et esthétisme que suscite la confrontation avec des constructions assumées et reconnues comme fictionnelles : le plaisir de se sentir *autre, ailleurs, autrefois*.

Évidemment, ces suppositions restent à affiner et à vérifier. Mais les lecteurs et lectrices de ce numéro pourront y trouver un terrain fertile pour développer celles-ci et d'autres hypothèses qui permettent d'approfondir le vaste domaine de la fiction corrélée à la véridiction, et de mieux comprendre les bouleversements véridictaires contemporains.

## Bibliographie

ALONSO ALDAMA, Juan

2018 « Régimes véridictaires et simulacres du politique », *Actes Sémiotiques*, n° 121. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5990> (consulté 28/6/2024).

ARISTOTE

1980 *La poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.

BASSO FOSSALI, Pierluigi, COLAS-BLAISE, Marion & THIBURCE, Julien (dirs.)

2022 « Modes, modalités et modalisations », *Signata*, n° 13.

BAUDRILLARD, Jean

1981 *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

BERTRAND, Denis

2015 « Questions sémiotiques de comparabilité », *Médiations sémiotiques*. Disponible sur : <https://mediationsemiotiques.com/archives/6610> (consulté le 28/06/2024).

BERTRAND, Denis

2022 « Poutine, les poupées russes et la vérité », *La Grande Conversation*. Disponible sur : <https://www.lagrandeconversation.com/politique/poutine-les-poupees-russes-et-la-verite/>

BERTRAND, Denis

2023 « La monstruosité véridictaire », *Degrés*, 52(95-96), « Modaliser la vérité ? », p. 11-24.

BEYAERT-GESLIN, Anne & BRUNETIÈRE, Valérie (éds.)  
2005 « La vérité des images », *Actes Sémiotiques*.

CHÂTENET, Ludovic

2022 « Images, mensonges et algorithmes. La sémiotique au défi du Deepfake. Images, falsehoods and algorithms. Semiotics faced with Deepfake », *Interfaces numériques*, n° 11, 2.

ESTAY STANGE, Verónica,

2020 « À mon avis : rien à signaler ! » Négationnisme contemporain et liberté d'expression », *Esprit* 466, juillet-août, p. 169-179.

GOFFMAN, Erving

1991 *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit ; *Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience*, Harvard University Press, 1974.

GREIMAS, Algirdas Julien

1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (dirs.)

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques

1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

HEINICH, Nathalie

2005 « Les limites de la fiction », *L'Homme*, 175-176, pp. 57-76. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/lhomme.29504> (consulté le 28/6/2024).

KLINKENBERG, Jean-Marie

2010 *Voir faire, faire voir*, Liège, Les Impressions nouvelles.

LORUSSO, Anna-Maria

2021 Logique de l'information et sémiotique de la culture », *Estudios Semióticos*, 17, 2. Disponible sur : <https://orcid.org/0000-0002-2813-6511>. DOI : <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse>. (consulté le 28/6/2024).

LOTMAN, Iouri M.

1973 « Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo », in I. M. Lotman et B.A. Uspenskij, *Ricerche semiotiche*, Turino, Einaudi, 1973.

PETITOT, Jean

1977 « Topologie du carré sémiotique », *Études littéraires*, 10, 3. Disponible sur : URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500445ar> DOI : <https://doi.org/10.7202/500445ar> (consulté le 28/6/2024).

SAMOYAUULT, Tiphaine

2001 « Fiction et abstraction », *Littérature*, 123, p. 56-66.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2005 « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n° 175-176, p. 19-36.

Pour citer cet article : Juan Alonso Aldama, Marion Colas-Blaise, Verónica Estay Stange. « Fiction et vérité Présentation », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur :

<<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8776>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

## **I. Vérité du simulacre : l'écran du langage**

# ACTES SEMIOTIQUES

« Vérifications » naturelles<sup>1</sup>

Natural “Verifications”

Massimo Leone

Université de Turin, Italie

FRIAS, Freiburg Institute of Advanced Studies,

Université de Fribourg, Allemagne

Résumé : L'article développe le concept de « vérification » afin de déconstruire et mieux comprendre la relation entre la connaissance empirique de la réalité « naturelle » et sa représentation dans le langage. En prenant l'exemple de quelques cas limites liés par une sémantique similaire (un poème de Christian Morgenstern qui « invente » une étrange créature se promenant sur son nez ; le livret parodique d'un zoologiste allemand sur une espèce récemment découverte, elle aussi caractérisée par un nez proéminent ; les expériences littéraires et visuelles de la « biologie spéculative » et de « l'exobiologie »), l'article démontre que la connaissance naturaliste ne sculpte pas ses entités directement dans la réalité, mais plutôt, comme l'avait bien deviné la sémiotique de Greimas, elle les retrouve dans le langage.

Mots clés : *vérifiction*, sémiotique naturelle, sciences naturelles, empirie, langage

Abstract: The article develops the concept of “verification” in order to deconstruct and better understand the relationship between empirical knowledge of the “natural” reality and its representation in language. Taking the example of a few borderline cases linked by similar semantics (a poem by Christian Morgenstern that ‘invents’ a strange creature walking around on its nose; a German zoologist’s parodic booklet on a newly discovered species, also characterized by a prominent nose; the literary and visual experiments of “speculative biology” and “exobiology”), the article demonstrates that naturalistic knowledge does not carve its entities directly into reality, but rather, as Greimas’ semiotics correctly guessed, finds them in language.

Keywords: Verification, Natural Semiotics, Natural Sciences, empirie, langage

---

<sup>1</sup> La recherche qui a mené à ces résultats a été financée par le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention Marie Skłodowska-Curie n° 754340. L'auteur remercie les reviseurs anonymes de la première version de cet article pour leurs suggestions. Le premier noyau de cet article, en italien, a été publié comme Leone (2012).

[...] mais a ensuite renoncé à la théologie  
pour embrasser les sciences naturelles,  
et cela s'est produit graduellement, de sorte que,  
lors des *disputationes*,  
dans lesquelles il atteignit l'excellence,  
rien d'autre ne lui venait à l'esprit,  
sinon les formes de la faune et de la flore  
dans ce quart de la terre, là où se rencontrent  
l'Orient,  
l'Occident et le Nord,  
et les compétences nécessaires  
pour pouvoir les décrire.

Sebald 1988 (notre trad.)

### 1. Das Nasobēm

Vers 1895, l'écrivain allemand Christian Morgenstern<sup>2</sup>, connu pour ses créations littéraires marquées par une ironie mordante, un non-sens raffiné et une veine métaphysique paradoxale, composa le poème *Das Nasobēm*, trois quatrains de septénaires à rimes alternées décrivant la forme et le comportement d'un animal mystérieux, le *Nasobēm*. Morgenstern en construisit le nom, comme il est d'usage en zoologie, à partir de la combinaison d'une racine latine, « *nasus* », « nez », et d'une racine grecque, « *bem* », « marcher ». Voici le poème en question :

Auf seinen Nasen schreitet einher das <i>Nasobēm</i> , von seinem Kind begleitet. Es steht noch nicht im Brehm. Es steht noch nicht im Meyer. Et pas non plus dans le Brockhaus. Es trat aus meiner Leyer zum ersten Mal ans Licht. Auf seinen Nasen schreitet (wie schon gesagt) seitdem von seinem Kind begleitet, einher das <i>Nasobēm</i> .	Sur son nez il avance, Le <i>Nasobēm</i> paré, Accompagné de sa descendance. Non, Brehm n'en a rien narré. On ne le trouve pas chez Meyer. Ni dans le Brockhaus non plus. Il sortit de ma lyre, Pour la première fois vu. Sur son nez s'avance depuis, (Comme déjà précisé) Accompagné de sa descendance, Le <i>Nasobēm</i> paré. <sup>3</sup>
---	---

La scène évoquée par ce poème, publié pour la première fois en 1905 dans le recueil *Galgenlieder* [littéralement, « chants de potence »]<sup>4</sup>, est à la fois simple et suggestive : un être mystérieux est représenté avançant gracieusement, appuyé sur son nez, suivi d'un petit. En quelques lignes, les trois premiers vers parviennent ainsi à connoter un tel être comme vivant : ils font savoir au lecteur que le *Nasobēm* est capable de mouvement (et, qui plus est, de mouvement gracieux), qu'il est doté d'un

---

2 Munich, 6 mai 1871-Merano, 31 mars 1914 ; sur Morgenstern, voir Bauer 1933 ; Hiebel 1957 ; Meyer 1959 ; Beheim-Schwarzbach 1964 ; Gumtau 1971 ; Steffen 1971 ; Piper 1978 ; Kusch 1982 ; Kretschmer 1989 ; plus récemment, Schimmang 2013 et Ferragamo 2021.

3 Morgenstern 1905 : 51. Notre traduction métrique.

4 Berlin, Bruno Cassirer. Sur les *Galgenlieder*, voir Cureau 1986 et Wilson 2003 ; mais le titre en français a été aussi traduit comme *Les chansons du gibet* (tr. Jacques Busses ; Cognac, Le Temps qu'il fait).

appendice semblable à une partie du corps humain – le nez –, et que, malgré l'étrangeté de marcher dessus, il partage avec les humains et les autres animaux le fait de procréer et d'avoir une progéniture. De plus, l'imposition du nom, « *Nasobēm* », désigne cet être mystérieux non pas comme un monstre mais comme le membre d'une espèce reconnue. Mais de quelle espèce s'agit-il ?

L'auteur du *Lied* avoue n'avoir trouvé aucune trace de cela chez la Brehm, la Meyer, ou la Brockhaus. « La Brehm » désigne ici de toute évidence « Alfred Edmund Brehm »<sup>5</sup>, c'est-à-dire l'éminent zoologiste allemand, illustrateur d'histoire naturelle et vulgarisateur des connaissances zoologiques, et plus précisément *Brehms Tierleben*<sup>6</sup>, l'encyclopédie zoologique illustrée qui l'a rendu célèbre dans le monde entier ; « Meyer », quant à lui, désigne probablement Ernst Heinrich Friedrich Meyer<sup>7</sup>, et, de fait, sa *Geschichte der Botanik* en quatre volumes<sup>8</sup> ; enfin, Brockhaus est une référence évidente à la célèbre encyclopédie allemande, dont la première édition date de 1809. En bref, à travers ces références rigoureuses, le poème indique que le *Nasobēm* n'est répertorié ni dans les inventaires zoologiques ou botaniques de l'époque, ni dans les répertoires encyclopédiques.

D'où vient donc cet être mystérieux ? La réponse se trouve dans les vers qui suivent immédiatement : il voit la première fois à la lumière en sortant de la lyre du poète. Mais depuis, comme le conclut le dernier quatrain, le *Nasobēm* marche gracieusement sur son nez, portant un petit enfant. Comment interpréter ces vers ? Un pur *non-sens* dans la lignée des limericks d'Edward Lear<sup>9</sup> ? Dans celle de l'extraordinaire poème *Jabberwocky* intégré par Lewis Carroll<sup>10</sup> dans *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871)<sup>11</sup> ? Certainement. On peut constater que la littérature regorge en fait d'êtres imaginaires, plus ou moins bizarres, plus ou moins monstrueux<sup>12</sup>.

Mais dans le poème de Morgenstern, on peut lire en filigrane quelque chose de plus : avec une ironie voilée, les vers semblent opposer les critères ontologiques des sciences naturelles, ratifiés par les

---

5 Unterrenthendorf, aujourd'hui Renthendorf près de Neustadt an der Orla, 2 février 1829-11 novembre 1884 ; sur Brehm, voir Heß 1903, 47 : 214-6 et Haemmerlein 1985.

6 *Illustriertes Tierleben: Eine allgemeine Kunde des Tierreichs*, édité par Alfred Edmund Brehm, Eduard Oskar Schmidt et Ernst Ludwig Taschenberg, 6 vols, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1864-1869 ; réédité plus tard dans une édition augmentée par Alfred Edmund Brehm, Eduard Oskar Schmidt et Ernst Ludwig Taschenberg sous le titre *Brehms Tierleben : Allgemeine Kunde des Tierreichs*, 10 vols, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1876-1879 ; réimprimée en 1882-1884 ; et enfin dans une troisième édition sous le titre *Brehms Tierleben : Allgemeine Kunde des Tierreichs*, édité par Alfred Edmund Brehm, Oskar Boettger, Wilhelm Haacke, Eduard Pechuël-Loesche, W. Marshall, Eduard Oskar Schmidt et Ernst Ludwig Taschenberg, 10 vols, Leipzig et Vienne, Bibliographisches Institut, 1890-1893. Sur ce travail, voir Schulze 2009.

7 Hanovre, Basse-Saxe, 1<sup>er</sup> janvier 1791-Königsberg, Prusse orientale, 7 août 1858 ; sur E.H.F. Meyer, voir Zaddach, 1896 et Wunschmann 1885, 21 : 565-9.

8 « Histoire de la botanique » ; Königsberg, Bornträger Verlag, 1854-1857.

9 Londres, 12 mai 1812 - San Remo, 29 janvier 1888.

10 « Un poème dans lequel, avec une créativité linguistique magistrale, est évoqué l'être dont il est dit que « Twas bryllyg, and ye slythy toves / Did gyre and gymble in ye wabe : / All mimsy were ye borogoves ; / And ye mome raths outgrabe » ? Daresbury, Halton, Cheshire, 27 janvier 1832-Guildford, Surrey, 14 janvier 1898 ; la bibliographie sur Carroll est infinie.

11 La traduction est ardue, voire impossible ; Hanri Parisot propose : « Il était grilheure ; les slictueux toves / Gyraient sur l'alloinde et vrblaient : / Tout flivoreux allaient les borogoves ; / Les verchons fourgus bourniflaient » ; sur la littérature du non-sens et *Jabberwocky*, voir Hofstadter 1980 ; Dolitsky 1984 ; Alakay-Gut 1987 ; Richards 1978/9 : 16-19.

12 La bibliographie sur le sujet est vaste ; il suffit de penser au *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero, première édition México, Fondo de Cultura Económica, 1957, augmenté plus tard dans les éditions de 1967 et 1969 de *El libro de los seres imaginarios* (Buenos Aires, Kier) ; sur la zoologie fantastique, voir Canestrini 1992 et la section sur la « zoologie » dans Albani et Della Bella 2003 : 326-8.



encyclopédies zoologiques, botaniques et généralistes, à ceux de la poésie : il n’y a aucune trace du *Nasobēm* dans les connaissances déposées et partagées par les naturalistes, apprend-on dans le deuxième quatrain ; pour ces connaissances, donc, le *Nasobēm* n’existe tout simplement pas ; et pourtant, sur la base de l’épiphanie fantastique survenue dans le premier quatrain, le troisième affirme avec une fierté sardonique : « depuis » [« *seitdem* »] le *Nasobēm* n’a pas cessé d’arpenter élégamment sur son nez, accompagné de son petit. « Cela a été imaginé, donc cela existe », pourrait être, en somme, le distillé du poème, qui semble souligner le pouvoir créatif, génératif du poème, faisant revivre en cela son étymon originel. Il ne s’agit pas d’entraîner Morgenstern dans la sempiternelle diatribe sur la nature ontologique des entités imaginaires, question dont la philosophie analytique se préoccupe souvent, avec cependant moins d’humour que le poète allemand<sup>13</sup>.

Ce qui est intéressant d’un point de vue sémiotique, notamment dans le cadre d’une réflexion sur la relation entre fiction et vérité, c’est autre chose : le Lied de Morgenstern met en évidence le fait que les modalités sémiotiques avec lesquelles une certaine entité est découpée dans son environnement, identifiée comme être et dotée d’attributs tels que la vie, le mouvement, la reproduction, la morphologie, etc., n’est pas simplement un résultat direct de la réalité, mais l’issue d’un héritage complexe de codes plus ou moins consciemment déposés et partagés dans la mémoire culturelle d’un groupe. En somme, d’un point de vue sémiotique, il ne s’agit pas tant de souligner la manière dont le poème de Morgenstern revendique le pouvoir génératif de la poésie, que la manière dont il souligne le pouvoir pour ainsi dire poétique de la zoologie. En construisant un nouvel être imaginaire et en le dotant d’une nature semblable à celle des autres êtres vivants, *Das Nasobēm* ne se contente pas d’exalter, de manière romantique, le pouvoir créatif de la parole poétique ; plus subtilement, il insinue que ce pouvoir créateur est analogue à celui des sciences naturelles. À y regarder de plus près, ces représentations ne découvrent pas les êtres du réel, mais les inventent en circonscrivant leur environnement et surtout en adoptant les codes de figuration. Ces codes, acceptés à la fois par la communauté scientifique et par la société à laquelle elle s’adresse, permettent de donner corps à la nature, de transformer un concept abstrait en une variation d’entités perceptibles.

## 2. Le rhinograde

Pour saisir cette insinuation ironique et la pousser jusqu’à ses ultimes conséquences, pleines d’auto-ironie, il fallait être zoologiste. En 1961, un certain Harald Stümpke publia chez Fischer à Stuttgart un livre intitulé *Bau und Leben der Rhinogradentia*<sup>14</sup>, destiné à attirer l’attention de toute la communauté zoologique pour les décennies à venir. Le texte, de quelque quatre-vingts pages avec une postface, quinze planches pleine page et douze illustrations de Gerolf Steiner, révèle en quatrième de couverture qu’il a été écrit par un « ancien conservateur du musée de l’Institut Darwin à Heie, Mairuwili ». Il est inutile de chercher l’un ou l’autre de ces toponymes chez le service public des cartes et données du territoire. En effet, l’introduction explique que la terre des Rhinogrades, confinée dans un coin non cartographié des mers du Sud, était restée inconnue jusqu’en 1941, date à laquelle elle fut visitée

---

13 Pour un résumé, Kasabova 2011 : 183-212.

14 « Structure et vie des Rhinogrades » ; avec une préface et des illustrations de Gerolf Steiner, Stuttgart, Fischer, 1961 ; trad. fr. par Robert Weill, *Anatomie et biologie des rhinogrades : Un nouvel ordre des mammifères* ; avec une postface de Gerolf Steiner ; préface de Pierre-Paul Grassé, Paris, Dunod, 2000.

pour la première fois par des « Européens civilisés » à la suite d'un événement hasardeux lié à la guerre du Pacifique : le Suédois Einar Pettersson-Skamtkvist, ayant échappé à la captivité japonaise, y aurait fait naufrage sur l'île de Heidadaifi.

Cette île, dont la nature géologique est minutieusement décrite dans le traité, possède une végétation tropicale. L'évaluation botanique, encore en phase initiale, révèle, outre des genres à diffusion planétaire, de nombreuses formes endémiques au caractère archaïque, telles que les Maierali, étroitement liées aux Psilotales. Le lecteur familier de la botanique ne manquera pas le code de cette « invention de la nature » : de même que le nom de l'archipel des Mairuwili parvient néanmoins à évoquer une réalité géographique à travers un montage de phonèmes typiques des toponymes du Pacifique Sud, de même les Maierali, dont le nom n'existe pas en botanique, matérialisent pourtant un *genre* végétal non seulement par affinité phonématique, comme les Mairuwili, mais aussi par co-catégorisation avec une espèce bien connue des botanistes, les « Psilotacées » (nom commun : « Psilotes »). Il en va de même pour un autre *genre* « imaginaire » de l'île, le *Necolepidodendron*, investi d'une réalité botanique par proximité avec le genre primitif, effectivement attesté par les naturalistes, des Lepidodendrales, ou le genre fantaisiste des *Schultzeales*, à classer aux côtés des Ranunculaceae [les ranunculacées].

C'est ainsi que le livre de Stümpke construit une botanique et une géologie à travers un savant amalgame d'éléments de connaissance partagés par les naturalistes et d'éléments inventés de toutes pièces, mais aussi à travers des références bibliographiques fictives (qui ne connaît pas la *Classification des Sables Miliolides de l'Horizon Supérieur D16 de Mairuvili* par Ezio Sputalave ?) et puis, surtout, par une construction discursive qui imite les structures énonciatives (l'impersonnalité glacée), épistémiques (la prudence, la réserve, le dosage des opinions) et linguistiques (le croisement des références, le jeu des inférences, le lexique) du discours scientifique. Qu'en est-il alors de l'anthropologie de l'île ? Selon la brochure, les indigènes que Skamtkvist aurait rencontrés à son arrivée en 1941 s'étaient décrits comme des « Euacha-Hat-schi ». Mais ils auraient disparu depuis, alors que l'explorateur suédois les croyait d'ethnie polynésienne-europoïde (une autre combinaison inhabituelle). À ce sujet, il est bien sûr pertinent de comparer les études de Deuterich (1944) et de Combinator (1943).

Comme toutes les parodies, l'incipit de *Bau und Leben der Rhinogradentia* ne se contente pas de tourner en dérision un genre, celui de l'écriture scientifique et en particulier de l'écriture naturaliste, mais en le tournant en dérision, il en révèle aussi les codes autrement transparents, ceux qui organisent à la fois sa forme expressive et la sphère sémantique à laquelle elle se réfère. En bref, tout comme le poème de Morgenstern, le traité du pseudo-Stümpke semble suggérer que s'il est possible d'inventer la géologie, la botanique et, comme nous le verrons bientôt, la zoologie d'une île inexistante. Cela indique que la géologie, la botanique et la zoologie des territoires réellement existants sont également, d'un certain point de vue, « inventées », non pas au sens banal où elles n'ont pas de contrepartie dans la réalité et dans l'expérience humaine de celle-ci, mais au sens plus subtil où même les discours des sciences, comme ceux des parodies qui les imitent, suivent des usages dictés non pas par une supposée « nature des choses », mais par le commerce incessant que les êtres humains entretiennent entre eux et avec leur environnement au moyen de cet espace intermédiaire protéiforme qu'est le langage.

En fait, il ne s'agit pas ici de dire que toute la nature est imaginaire, mais au contraire que les moyens sémiolinguistiques qui peuvent être mis en œuvre pour évoquer, signifier et communiquer une

nature imaginaire sont exactement les mêmes que ceux qui peuvent être utilisés pour circonscrire, articuler et désigner une nature « réelle ».

La géologie, la botanique et la zoologie ne construisent pas les connaissances comme une simple accumulation de découvertes pures. Elles le font en découpant le continuum du réel et ses saillances à travers des codes socialement partagés, ancrés dans une mémoire culturelle et perfectionnés par la technicité des spécialistes. Ainsi, un ensemble de dispositifs rhétoriques, constituant une véritable rhétorique de la nature, est nécessaire pour que la nature puisse effectivement exister dans notre perception et notre compréhension.

Le plus grand mérite épistémologique d'un livre comme *Bau und Leben der Rhinogradentia* consiste précisément à souligner que la nature ne parle pas d'elle-même, comme le voudraient les réalistes naïfs. Elle serait muette si elle n'était pas parlée par le langage humain, mais comme elle ne peut pas ne pas être parlée, elle peut aussi être inventée, « artefactée », contrefaite. Mais alors prétend-on ici qu'il n'y a pas de différence entre les Schultzeales et les Ranunculaceae ? Que selon un relativisme absurde les unes et les autres doivent être considérées comme le résultat d'une articulation arbitraire de la réalité ? Et que dire alors de l'expérience empirique, de la série de procédures perceptives qui nous font finalement affirmer avec certitude que tel genre de plantes existe dans la nature, tandis que tel autre n'est que le produit de l'imagination malicieuse d'un écrivain allemand ? La question n'est évidemment pas là.

La leçon à tirer de *Bau und Leben der Rhinogradentia* ne consiste pas à affirmer que rien dans la réalité naturelle étudiée par les géologues, les botanistes et les zoologues ne serait d'une nature ontologique différente de la réalité « artificielle » inventée par les poètes et les écrivains. À l'inverse, la leçon à en tirer est que pour signifier la réalité de la nature dans les échanges entre les êtres humains, et dans les échanges entre les êtres humains et leur environnement (y compris les animaux et les plantes), on ne peut se débarrasser de la membrane du langage : parler de la nature relève d'une action humaine soumise aux accidents et aux labyrinthes de l'histoire et des cultures – ce que Stümpke démontre avec l'un des aspects les plus réussis et les plus divertissants de son pamphlet : « l'invention » de « rhinogrades » et leur représentation figurative.

Après avoir habilement évoqué le contexte géologique, minéralogique et botanique dans lequel vivent les *Rhinogradentia* – à travers la formulation linguistique décrite ci-dessus – pour construire un effet de réalité naturaliste, Stümpke se révèle être le disciple le plus attentif de Morgenstern. Ici aussi, les caractéristiques stylistiques du langage scientifique, et en particulier de la zoologie post-darwinienne, sont magistralement adoptées et mises en pratique pour « inventer » cette nouvelle espèce, avec le double effet de générer à la fois moquerie scientifique et ironie (étant donné le potentiel d'un mensonge, comme l'aurait dit Eco).

Avant de nous plonger dans la zoologie imaginative de Stümpke, il convient toutefois de souligner qu'aucun monstre ne sort de sa plume, pas plus que de la lyre de Morgenstern<sup>15</sup>, mais plutôt des êtres vivants d'une nature bizarre. La différence ne réside pas dans la morphologie du rhinograde (laquelle à certains égards, comme nous le verrons, peut être qualifiée de monstrueuse). Loin de là. La différence

---

<sup>15</sup> La littérature sur les monstres est vaste. Pour une revue, voir Nestawal 2010 ; voir aussi Asma 2009 et Borgards, Holm et Oesterle 2009 ; une perspective sémiotique est présentée dans Ferraro et Brugo 2008.

réside dans le fait que, contrairement à tant de bestiaires du Moyen Âge ou du début de l'époque moderne, qui sont aussi et surtout très fouillés dans leur figuration iconographique<sup>16</sup>, le pamphlet de Stümpke atténue le sentiment de monstruosité précisément en adhérant aux canons et aux codes de l'écriture zoologique ; en bref, c'est précisément grâce à cette écriture que le texte convainc son lecteur modèle (un lecteur ayant une certaine familiarité, au moins scolaire, avec la technicité des sciences naturelles) que les rhinogrades sont un fait « naturel ». Le texte les « invente » également en ce sens : en élaborant leur description à l'aide d'un habile pastiche zoologique, il les situe dans la nature, et non en dehors ou contre elle comme c'est le cas pour l'invention de monstres.

Mais cette capacité à situer dans la nature une nouvelle espèce vivante, entièrement imaginaire, est précisément ce qui démontre encore, sous un autre angle, le caractère profondément sémiotique du monde naturel. Il convient toutefois de noter que ce caractère ne doit pas être compris uniquement dans le sens – certes fascinant – de la biosémiotique, selon laquelle les processus qui régissent la vie sont intrinsèquement sémiotiques. « L'invention » des rhinogrades suggère quelque chose de plus simple mais aussi de plus déroutant : la nature est profondément sémiotique parce qu'elle ne pourrait exister sans l'organisation interne que le langage, porteur d'une sémiosphère donnée, lui attribue.

Que les rhinogrades ne soient pas des monstres, mais des entités « de la nature », c'est donc un effet de sens que Stümpke construit en adhérant, par exemple, à la classification scientifique des espèces vivantes, populairement connue sous le nom de « taxonomie linnéenne », bien qu'elle soit en fait le produit d'une longue tradition philosophique inaugurée par Platon et surtout par Aristote. Ce faisant, cette moquerie porte aussi en elle une suggestion non facétieuse : les rhinogrades n'existent pas dans la nature, c'est vrai, mais la classification linnéenne n'existe pas davantage ; c'est l'un des nombreux codes que les êtres humains, au cours de leur vie d'animaux linguistiques, ont formulé, déposé et partagé pour articuler la nature, la segmenter, et donc la percevoir, l'interpréter et la manipuler. D'autres codes, d'autres segmentations, d'autres interprétations sont possibles, et c'est aussi de là que naît le défi de la « vérifiction naturaliste ».

Dès l'introduction, en effet, Stümpke explique que les rhinogrades peuvent être divisés en plusieurs groupes : les *Monorrhina*, les *Archirrhiniformes*, les *Asclerorrhina*, les *Epigeonasida*, les *Hypogeonasida*, les *Georrhinida*, les *Sclerorrhina*, les *Hopsorrhinida*, les *Polyrrhina*, les *Tetrarrhinida*, les *Hexarrhinida*, et les *Dolichoproata*. Là encore, il n'est pas nécessaire d'avoir une formation poussée en zoologie pour comprendre que cette classification suit à la fois l'usage formel de construire la nomenclature zoologique à l'aide d'étymons gréco-latins, et l'usage sémantique de distinguer les différents groupes d'animaux en les opposant selon le critère de tel ou tel de leurs caractères ; selon le nombre de nez, par exemple, distinction qui établit à elle seule « l'invention » de rhinogrades à un, quatre ou six nez (respectivement les *Monorrhina*, les *Tetrarrhinida* et les *Hexarrhinida*).

Dans le cadre de cette classification imaginaire, Stümpke rend donc hommage au poète qui l'a inspiré, en affirmant que la description du *Nasobēm* fournit une description concise mais claire d'un groupe particulier de rhinogrades, dont le poème de Morgenstern, selon Stümpke, va même jusqu'à

---

16 Sur l'iconographie du monstrueux, voir l'étude classique de Wittkower 1942 : 159-97 ; plus récemment, voir Ochsner 2010 et Ortoleva et Carluccio 2010 ; ainsi que Martinez 2011.

reproduire la démarche particulière dans le rythme du vers : le *Nasobema lyricum*. Ici se joue la revanche du zoologiste (ou du pseudo-zoologiste) sur le poète : une espèce animale issue de la lyre du poète est « naturalisée » par le discours de la science, jusqu'à sa classification linnéenne. Mais ce n'est pas tout. Dans son brio irrévérencieux, Stümpke se lance également dans une série de spéculations sur la manière dont Morgenstern aurait pu entrer en contact avec un spécimen de cette espèce, citant les hypothèses d'autres chercheurs (chacune avec sa belle indication bibliographique), soupesant leurs opinions, collationnant les sources et passant les indices au crible, au point de se moquer non seulement des codes d'écriture des sciences naturelles, mais aussi de ceux des historiens. Ainsi, Stümpke émet l'hypothèse qu'Albrecht Jens Miespott, capitaine de navires marchands avec lequel Morgenstern entretenait une importante correspondance et qui mourut à Hambourg dans un état de désordre mental, aurait connu le secret des Rhinogrades et l'aurait communiqué d'une manière ou d'une autre au poète allemand. Il s'agit évidemment d'une hypothèse qui, selon l'auteur, doit faire l'objet de recherches historiques plus approfondies.

Mais le véritable chef-d'œuvre de Stümpke réside dans les fiches individuelles consacrées aux différents groupes de rhinogrades. Comme dans tout manuel de zoologie qui se respecte, chaque fiche commence par une classification du groupe en question dans le style linnéen, par spécificité croissante : le genre *Archirrhinos*, par exemple, une sorte de rhinocéros primitif, appartient au sous-ordre des *Monorrhina*, à la section des *Pedestria*, à la tribu des *Archirrhiniformes* et à la famille des *Archirrhinidae*, chaque niveau de la classification étant nommé à l'aide de la terminologie appropriée. La description zoologique de ce groupe de rhinogrades est la suivante :

L'*Archirrhinos haeckelii* (rhinograde primitif de Haeckel) est le seul représentant vivant des rhinogrades primitifs (bien qu'une note nous informe de l'existence de nombreux fossiles). Il marche à quatre pattes comme les autres mammifères et ne possède pas encore de *nasarium* très différencié. La trompe est donc totalement inapte à fonctionner comme organe de locomotion et ne sert à l'animal que de support lorsqu'il dévore les proies capturées. Le comportement du rhinograde primitif ressemble à bien des égards à celui d'une musaraigne : pendant la journée, il dort dans un simple terrier sous des racines, mais au crépuscule, il sort à la recherche de nourriture. Cette créature de la taille d'une souris, à la tête épaisse et à la trompe énorme, peut alors être vue en train de courir et de chasser des cafards géants, dont beaucoup se cachent autour des baies en forme de banane tombées au pied des troncs de *Wisoleka*. Lorsqu'un rhinograde a attrapé un coléoptère, il s'appuie sur sa trompe dont les lambeaux s'écartent rapidement pour former une large surface d'appui. La muqueuse nasale collante lui permet de s'agripper fermement au sol. C'est alors que la bête gourmande porte très rapidement la nourriture à sa bouche à l'aide de ses quatre pattes. De loin, pendant qu'elles se régalent, ces créatures trahissent leur présence par des couinements bruyants et bavards. Une fois le repas consommé, elles abandonnent tout aussi rapidement leur position, les lamelles de la trompe s'enroulent à nouveau vers l'intérieur ; et la chasse reprend. On sait encore peu de choses sur la reproduction de ces

animaux, car on ne les trouve que dans les forêts montagneuses inaccessibles de Hi-dud-die-fee.<sup>17</sup>

Attribution de la découverte d'un groupe particulier de rhinogrades à un naturaliste dont ce groupe porte ainsi le nom (Haeckel) ; description de la morphologie et du mouvement, en termes comparatifs (« il marche comme les autres mammifères ») et évolutifs (« il n'a pas encore de *nasarium* différencié ») ; fonctionnalité des particularités morphologiques par rapport aux fonctions vitales (« la trompe est inadaptée », etc.) ; description en termes comparatifs du comportement ; segmentation du comportement en fonction d'une échelle temporelle (« pendant la journée [...] au crépuscule ») ; description de la taille, des caractéristiques et du style de mouvement, ainsi que des habitudes alimentaires et des interactions avec d'autres espèces (« chasse aux cafards géants ») ; postures particulières et fonctionnalité à cet égard de certaines caractéristiques corporelles (« la muqueuse nasale collante offre une prise sûre ») ; et puis mention de zones d'ignorance quant à la connaissance de l'espèce, la justification de celles-ci, et donc référence implicite à la nécessité de « poursuivre les recherches » : par toutes ces formules, ainsi que par l'adoption d'un vocabulaire propre à un traité de sciences naturelles, d'une syntaxe typique de l'impersonnalité scientifique et d'une habile dissémination de « *realia* » tout au long de la description, Stümpke met en scène la vérité scientifique d'une espèce imaginaire, mais en même temps il démasque la vérité imaginaire des espèces reconnues scientifiquement, en les découpant, en les décrivant et en les caractérisant par un discours qui, en tant que produit linguistique, n'appartient pas à l'ordre de la nécessité mais à celui de l'option et qui, par conséquent, offre intrinsèquement une alternative.

La dérision irrévérencieuse de Stümpke ne s'arrête cependant pas au discours verbal de la science, car l'auteur est parfaitement conscient que la rhétorique qui construit la nature s'exerce aussi et peut-être surtout à travers d'autres substances expressives, et en particulier dans les images. Voici donc, entre les pages de *Bau und Leben der Rhinogradentia*, douze planches dessinées par Gerolf Steiner<sup>18</sup>. Le nom du dessinateur révèle l'identité qui se cache derrière le pseudonyme Stümpke. Gerolf Steiner est un éminent zoologiste allemand, titulaire de la chaire de zoologie à l'université de Karlsruhe de 1962 à 1973, auteur d'au moins trois monographies qui n'ont rien d'une moquerie, avant le fameux traité qui lui a valu une renommée internationale.<sup>19</sup> Steiner maîtrisait les éléments stylistiques du discours zoologique au point de pouvoir les utiliser pour construire une zoologie fantastique, et ces éléments stylistiques incluaient aussi ceux de l'iconographie zoologique. Voici, par exemple, le tableau qui accompagne la description zoologique des rhinogrades primitifs (fig. 1) :

---

17 Notre trad.

18 Straßburg, Elsass, 22 mars 1908-14 août 2009.

19 Voir Steiner 1932 ; 1942 et Steiner et Sternfeld 1952. Après la publication de *Bau und Leben der Rhinogradentia*, la carrière d'auteur de Gerolf Steiner prit une tournure tout à fait différente : les rééditions et les traductions de l'ouvrage se sont succédées (en français, anglais, italien, japonais, etc.), suivies par d'autres écrits sous pseudonymes, également à caractère parodique.



Fig. 1. Tableau 1 de Bau und Leben der Rhinogradentia

Le choix de la typographie pour le nom du groupe des rhinogrades ; le positionnement de ce nom dans le panneau ; les proportions entre le cadre du panneau et le contenu ; la technique de figuration adoptée : un dessin en noir et blanc aux traits précis et essentiels, dont le but apparent est de ne restituer que les caractéristiques précises des rhinogrades primitifs et de leur environnement ; la restitution graphique tant des rhinogrades que de l'habitat avec lequel ils interagissent ; la correspondance très fidèle entre la saillance du texte verbal et celle de l'image ; la duplication du sujet (le rhinograde primitif) pour montrer sa morphologie et son comportement non seulement de façon statique mais aussi de façon dynamique ; le positionnement au centre de l'image de la représentation de la particularité la plus caractéristique de ce groupe, à savoir l'utilisation de la trompe comme support pour consommer des cafards en les saisissant avec les quatre pattes ; la dissémination de détails dans la scène, comme l'escargot en bas à gauche et les différentes plantes au pied des troncs de *Wisoleka* (y compris les baies en forme de banane) ; et puis encore la minutie avec laquelle l'apparence du rhinocéros primitif est visuellement transposée ; sa stature, sa morphologie, l'épaisseur primordiale de sa trompe et de sa fourrure hérissée, sa ressemblance avec la musaraigne : tous ces traits plastiques, figuratifs et iconiques permettent à Steiner de renforcer l'effet de réalité naturaliste parodique déjà construit autour des rhinogrades par le discours verbal, avec lequel l'iconique interagit étroitement.

Mais ces traits ne sont pas le fruit de l'imagination iconographique de Steiner ; au contraire, ils sont scrupuleusement puisés dans le répertoire des formes iconiques avec lesquelles, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la zoologie, la botanique et, en général, toutes les sciences de la nature ont représenté les espèces vivantes. Tout comme la parodie verbale a révélé les options, mais aussi les bizarreries de la technologie zoologique, la parodie iconique suggère que même les images naturalistes, comme les

sémioticiens le savent bien<sup>20</sup>, ne photographient pas la réalité, y compris lorsqu'il s'agit de vraies photographies, mais opèrent une multiplicité de choix, en adhérant à une série de codes plus ou moins répandus dans un certain contexte historique et culturel du développement de la connaissance naturaliste et de sa figuration, afin « d'inventer » les espèces, en les visualisant.

En d'autres termes, que les planches de Gerolf Steiner soient capables de construire une figuration mensongère des rhinocrates primitifs démontre comment toute la nature, qu'elle soit évoquée par les mots des naturalistes ou représentée par leurs images, apparaît à la perception, à la sensibilité et à la connaissance d'une société et d'une culture en obéissant à une série de conventions sémiolinguistiques sans lesquelles elle ne pourrait ni signifier ni être communiquée.

Inutile de souligner que les traits de l'iconographie naturaliste fantastique de Steiner se retrouvent tels quels dans l'iconographie scientifique proprement dite, par exemple dans les illustrations de Brehm, Meyer et Brockhaus citées dans le poème de Morgenstern. Mais ces traits sont alors par essence ceux qui imprègnent toute figuration « naturaliste » de la réalité, dont le discours visuel, étant lui aussi tout sauf naturel car canalisé selon un cheminement historico-culturel compliqué, caractérise une grande partie de la représentation « occidentale » de la nature. De ce point de vue, les planches de Steiner ne feraient que jouer avec l'un des paradigmes de la figuration de la nature qui, selon l'hypothèse formulée par Philippe Descola dans *La Fabrique des images* et dans d'autres ouvrages<sup>21</sup>, ne serait qu'une conséquence des différentes conceptions culturelles de l'ontologie de la nature, et en découlerait même. Le naturalisme figuratif, par opposition aux figurations qui naissent des ontologies et épistémologies de l'animisme, du totémisme et de l'analogisme, aurait donc pour objectif essentiel « d'objectiver l'intériorité distinctive de chaque être humain et la continuité physique des êtres et des choses dans un espace homogène » (Descola 2006 : 175). C'est surtout ce second objectif que semble poursuivre la figuration de l'iconographie naturaliste, qui se caractérise précisément par « l'effort pour attribuer une continuité aux espaces représentés, par la précision avec laquelle sont rendus les moindres détails du monde matériel et par l'individualisation des sujets, chacun doté d'une physionomie qui lui est propre » (*ibidem*). Cette figuration naturaliste, dont Descola situe la première manifestation au XV<sup>e</sup> siècle flamand (dans une perspective d'histoire de l'art peut-être un peu simplificatrice), se traduit par le fait que :

Les entités sont représentées en grand nombre et avec des techniques similaires dans un espace homogène où chacune d'entre elles occupe une position qui peut être rationnellement reliée à celle des autres ; d'où le fait que le paysage, la nature morte et la perspective monofocale sont les expressions emblématiques de la peinture moderne et ce qui en fait la nouveauté radicale. (*Ibidem*)

La manière dont le naturalisme rend invisible le mécanisme de subjectivation des objectivités qu'il représente, ainsi que la volonté d'inclure dans l'image le plus grand nombre possible de qualités

---

20 Les études de Françoise Bastide, Omar Calabrese, Bruno Latour et Maria Giulia Dondero sont fondamentales à cet égard.

21 2010 ; voir aussi Descola 2006 : 167-82 (numéro monographique sur « La culture sensible / *Sensing Culture / La cultura sensibile* », sous la direction de David Howes et Jean-Sébastien Marcoux).



inhérentes au prototype, sont autant de conséquences de la figuration caractéristique de cette conception ontologique de la nature.

Si Descola en décrit les traits d'un point de vue anthropologique, en nous avertissant qu'il n'y a rien de naturel dans la figuration naturaliste, et qu'au contraire elle descend d'un des nombreux paradigmes (Descola en identifie quatre, on peut supposer qu'il y en a beaucoup d'autres, du moins suite à des tensions et à la différenciation internes), Steiner domine ces mêmes traits par expérience (et peut-être même par déformation) professionnelle, en les utilisant pour visualiser une zoologie fantastique qui, par le biais de la parodie, atteint les mêmes conclusions relativistes que Descola (bien qu'avec moins de rigueur et plus d'amusement). C'est la manipulation de ces traits qui, par exemple, permet à Steiner de créer des zoologies virtuelles comme celle de la figure 2 : l'*Emunctator sorbens* – dont Stümpke-Steiner révèle qu'il « occupe une place intermédiaire entre les rhinolimacidés errants et les rhinocolumnidés sédentaires » – y est représenté de manière très détaillée.

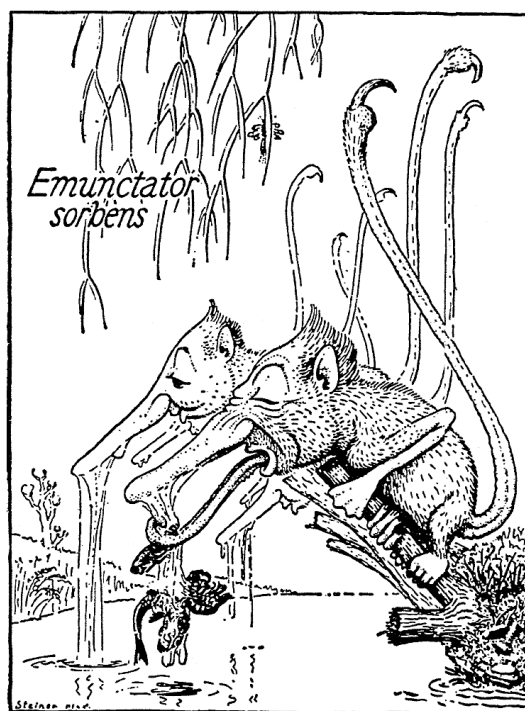


Fig. 2 : Tableau 4 de Bau und Leben der Rhinogradentia

En bref, l'anthropologue et le zoologiste qui se prêtent à la littérature de l'imagination semblent circonscrire le même point : la « vérifiction » est une nécessité non seulement en ce qui concerne les évocations verbales de la nature, mais aussi à l'égard de ses transpositions dans d'autres substances expressives, y compris l'iconique. Représenter la nature, comme la figurer, c'est puiser dans un répertoire de formes visuelles partagé par une société et sa mémoire culturelle afin de lui donner corps, d'habiller sa conception d'un imaginaire spécifique. Ce répertoire peut être celui d'un petit nombre de spécialistes ou correspondre à un imaginaire plus large et plus populaire, mais le principe de fonctionnement de l'un et de l'autre reste le même : il n'y a pas de représentation « naturelle » de la nature, pas même en photographie ; il y a tout au plus, comme le suggère Descola et comme l'insinue Stümpke-Steiner, une représentation naturaliste, qui s'appuie sur une certaine conception de l'ontologie de la nature ainsi que sur une certaine épistémologie de son exploration afin de produire un effet de sens

de vraisemblance. Greimas l'avait parfaitement deviné : les figures ne sont que des revêtements sub- iconiques puisés dans la sémiotique du monde naturel pour tapisser l'environnement d'une certaine scène discursive, la rendant plus vraisemblable sur le plan naturaliste. Pourtant, selon Greimas, ces figures ne sont pas tirées directement du monde naturel, mais de sa sémiotique. Le monde naturel, c'est-à-dire, même lorsqu'il fournit le tissu figuratif des images, ne le fait jamais immédiatement, mais toujours à la suite d'une segmentation préexistante, résultat de l'immersion de l'être humain dans le langage.

Ces remarques sur le caractère culturel du naturalisme figuratif paraîtront banales à ceux qui, comme la plupart des sémioticiens, ont suffisamment intériorisé les résultats des longs débats sur l'iconisme de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, les tenants d'un nouveau réalisme, voire d'un nouveau naturalisme, en seront horrifiés, ou s'en moqueront. Cependant, les uns et les autres sont invités à réfléchir sur un aspect de la figuration de la nature, ou plutôt de la « vérifiction » intrinsèque à la figuration, aspect qui a rarement été abordé par les chercheurs, que ce soit dans une perspective culturaliste ou positiviste.

Représenter la nature n'est pas la même chose que représenter une entité géométrique. Si l'on accepte l'hypothèse évolutionniste sous toutes ses formes – hypothèse d'ailleurs chère à la plupart des réalistes, naturalistes et positivistes de tous bords –, il faut admettre que l'objet de la représentation est en perpétuelle évolution. En ce qui concerne l'état de la nature dans un *hic et nunc* occupé à la fois par la nature elle-même et par son observateur humain, il peut donc par définition y avoir un changement de cet état, soit en reculant, soit en avançant dans le temps. Il s'ensuit que la représentation de la nature touche non seulement à la dimension de l'actualité mais aussi à celle de la potentialité. D'une part, en effet, les connaissances naturalistes actuelles, et en particulier biologiques, ne permettent pas de reconstituer l'évolution passée des êtres vivants sans le faire de manière conjecturale. D'autre part, il ne nous est pas possible de savoir avec certitude quelles formes prendront les êtres vivants dans l'état actuel de la nature au cours de leur évolution. Cette incertitude découle non seulement du dynamisme de la nature, par opposition au caractère statique des entités géométriques ou mathématiques en général, mais aussi du caractère précipité de son évolution, par opposition au changement que l'on trouve dans les sciences exactes. En topologie, par exemple, les formes géométriques changent, cependant il n'y a pas d'incertitude quant à la représentation de ce changement, car il se conforme strictement à des lois précises et immuables. Mais quelles sont ces lois lorsqu'il s'agit du changement de la nature ? L'hypothèse darwinienne n'offre certainement aucun moyen de les décrire de manière définitive, mais propose tout au plus un cadre heuristique pour en explorer les orientations. Au contraire, là où il y a nature, il y a évolution (du moins selon le point de vue dominant dans les sciences naturelles d'aujourd'hui), mais là où il y a évolution, il y a aussi l'aléatoire, l'incalculable, l'impondérable. Il s'ensuit que l'imagination de l'évolution de la nature, tant l'évolution passée qui a conduit à son état actuel que l'évolution future qui la transformera en des états inhabituels, n'est pas du domaine de la nécessité, mais plutôt de la potentialité, c'est-à-dire du choix, et donc de la liberté. En somme, c'est dans le caractère même de la nature, comprise selon l'évolution, de devoir être imaginée librement, c'est-à-dire non pas selon des modalités logiques mais sémiotiques, non pas selon la vérité mais selon la vraisemblance.

### 3. Le rabbuck

Il n'y a pas de domaine des sciences naturelles où cela se manifeste avec plus de force que dans ce que l'on appelle la « biologie spéculative », même et surtout dans son discours figuratif et iconique. Il en existe différents types, mais tous sont unis par le désir d'élaborer des scénarios concernant l'évolution de la nature à partir des connaissances biologiques que l'on possède sur son état actuel ou passé. Comme nous l'avons mentionné, la biologie spéculative peut alors aborder le passé ou l'avenir, mais toujours dans le sens d'un raisonnement sur le potentiel intrinsèque du changement naturel. En se tournant vers le passé, la biologie spéculative insère généralement un point de divergence arbitraire dans la reconstruction scientifique accréditée de l'évolution naturelle. Elle demande, par exemple, ce qui serait arrivé à la planète Terre si l'espèce *homo sapiens* n'avait pas émergé de l'évolution. De même, en se tournant plutôt vers l'avenir, ce point de divergence se situe dans l'état naturel actuel ou dans des états ultérieurs. La logique de la divergence demeure cependant : en cas de fracture dans la ligne de l'évolution, quels états, quelles formes et quels comportements adopteront les espèces vivantes dans leurs destins respectifs ?

Le géologue et auteur écossais Dougal Dixon<sup>22</sup> est souvent considéré comme l'un des pionniers de la biologie spéculative moderne. En 1981, il publia un livre intitulé *After Man : A Zoology of the Future*<sup>23</sup>, dans lequel il tentait de prédire comment la géographie et la faune de la planète auront évolué dans cinquante millions d'années, en supposant que l'espèce humaine sera éteinte à ce moment-là<sup>24</sup>. En ce qui concerne la géographie, par exemple, on suppose que l'Europe et l'Afrique finiront par fusionner, fermant ainsi l'espace de la Méditerranée ; l'Asie et l'Amérique du Nord, pour leur part, entreront en collision, éliminant l'étroit de Béring ; l'Amérique du Sud se séparera de l'Amérique centrale, tandis que l'Australie entrera en collision avec l'Asie du Sud, donnant naissance à une nouvelle chaîne de montagnes. Enfin, une partie de l'Afrique de l'Est se séparera du reste du continent pour former une île prédénommée Lémurie ; le livre prédit également la formation de nouveaux archipels, tels que Pacaus et Batavia.

En ce qui concerne la faune, *After Man* prévoit l'évolution de plusieurs nouvelles espèces, appelées « rabbucks », « gigantelopes », « carnivores », etc. En ce qui concerne les rabbucks, par exemple, il est suggéré qu'ils combleront le vide laissé par les espèces actuelles telles que le cerf, le zèbre et l'antilope (qui évolueront à leur tour en *gigantelopes*), mais qu'ils descendront des lapins (comme le laisse supposer leur nom, qui contient une référence au mot anglais « rabbits »). L'anatomie des *lapins*,

---

22 Dumfries 1947.

23 New York, St Martin's Press ; trad. fr. *Après l'homme : Les animaux du futur* par Dougal Dixon ; préface de Desmond Morris, Paris, F. Nathan, 1981.

24 *After Man* a créé un véritable genre ; en 2001, le paléontologue américain Peter Ward (né en 1949), professeur de biologie et de sciences de la terre et de l'espace à l'université de l'État de Washington à Seattle, publia *Future Evolution* (New York, St Martin's Press), dans lequel il construit un scénario évolutif basé sur une hypothèse différente de celle de Dixon : les humains existeront pendant longtemps et leur impact contribuera à façonner l'évolution des futures espèces terrestres jusqu'au point d'extinction massive dans dix millions d'années. Ward identifie alors, dans ce scénario futur, un certain nombre d'animaux qui sont des « champions de l'évolution », c'est-à-dire dotés de la capacité génétique de donner rapidement naissance à de nouvelles espèces en réponse à des difficultés environnementales (par exemple, les rongeurs, les serpents, les corbeaux, etc.). On ne compte plus les retombées d'*After Man* dans le domaine de la *science-fiction* ou d'autres aspects de la culture populaire (jeux vidéo comme *Spore*, par exemple).

qui vivent dans presque tous les environnements et se nourrissent principalement d'herbe, ressemblera à celle des ongulés.

La liste des animaux « inventés » par Dixon est interminable. Mais quels sont les processus de cette « invention » et en quoi peuvent-ils être comparés à ceux de Morgenstern, ou de Stümpke-Steiner ? Entre le poète, le zoologiste farceur et le zoo-futuriste, les points de contact sont nombreux. Tous les trois n'inventent pas à partir de rien. Au contraire, tous trois ont besoin de se référer à un fonds commun de connaissances sur la nature et surtout sur les êtres vivants pour construire des créatures vraisemblables. Quelques références à la morphologie et au mouvement des animaux suffisent à Morgenstern ; après tout, comme nous avons tenté de le suggérer, ce qui intéresse le poète, c'est de parodier les critères ontologiques des sciences naturelles, en démontrant qu'il peut les reproduire, dans une certaine mesure, non pas en laboratoire, mais avec une simple lyre. Stümpke-Steiner pousse plus loin le jeu de la zoologie fantastique ; il ne lui suffit pas d'inventer de nouvelles créatures, mais, comme on l'a souligné, il tente de les envelopper d'une aura de vraisemblance en se référant systématiquement au technolècte verbal et iconique de la zoologie. Quant à Dixon, l'objectif pragmatique de son écriture géographique et zoologique est autre. Il utilise les connaissances actuelles des sciences naturelles, ainsi que les langages spécifiques qui signifient et communiquent leurs connaissances, pour élaborer non pas des descriptions scientifiques de ce qui est, mais des descriptions parascientifiques de ce qui pourrait être. En fin de compte, Morgenstern, Stümpke-Steiner et Dixon ne font qu'exploiter la potentialité inhérente au mystère de l'évolution naturelle, d'une part, et la possibilité qui en découle d'imaginer ses voies avec un degré de liberté plus ou moins grand, de l'autre. En fin de compte, il n'y a pas de différence abyssale entre le *Nasobēm*, l'*Emunctator sorbens* et le *lapin*, si ce n'est que la localisation de ce dernier dans un archipel inconnu (au lieu d'un parc urbain) le rend plus probable que le premier, et que la localisation du troisième dans cinquante millions d'années le rend plus probable que le second.

#### **4. Le gryken**

Dans les trois cas, cependant, de manière consciemment ironique dans les deux premiers, et de manière inconsciemment autodérisoire dans le troisième, la nécessité d'une approche « vérifictive » est soulignée : les êtres vivants qui surgissent de la lyre de Morgenstern, des îles tropicales de Stümpke-Steiner ou des fontes continentales de Dixon parviennent à peupler notre imaginaire des états potentiels de la nature parce qu'ils adoptent une manière de se la représenter partagée par un groupe social et culturel. Ceci est d'autant plus vrai si l'on considère la représentation iconique des potentiels naturels. En 2002, Jo Adams Television produisit un documentaire (une étiquette très problématique) en treize parties intitulé *The Future is Wild*, dans lequel l'on tentait de spéculer sur la façon dont la vie sur la planète Terre pourrait évoluer si l'espèce humaine s'éteignait. La série télévisée, également inspirée par *After Man* de Dixon et distribuée par Discovery Channel et la BBC, allait cependant encore plus loin dans ses prédictions, non seulement parce qu'elle envisageait l'évolution des espèces vivantes dans cinq, cent et même deux cents millions d'années, mais aussi parce que ces prédictions sont en fait des prévisions, dans le sens où, grâce aux graphiques numériques, elles sont capables de visualiser les futures espèces terrestres. Voici, par exemple, à quoi ressemblera le gryken, un habitant du bassin méditerranéen (désertifié), dans environ cinq millions d'années (fig. 3).



Fig. 3 : Le gryken dans le rendu graphique numérique de *The Future is Wild*

Pour le spectateur contemporain, cette image paraîtra peut-être plus « réaliste » que celles dessinées par Stümpke-Steiner pour *Bau und Leben der Rhinogradentia*, mais cela n'est pas dû à la prétendue « scientificité » de l'iconographie numérique de *The Future is Wild*, mais plutôt au fait que les conventions figuratives-iconiques qui déterminent la vraisemblance d'une représentation ont changé entre-temps, sans compter le fait que les planches quelque peu rétro de Stümpke-Steiner avaient une intention clairement auto-ironique, tandis que les représentations numériques de *The Future is Wild* cherchent à exploiter les codes de la visualisation scientifique afin d'attribuer un effet de réalité aux prévisions de la zoo-futurologie. Car l'hypothèse de la « vérifiction » consiste aussi en ceci : organiser la comparaison entre différentes conceptions de la nature dispersées non seulement au sein des différentes sociétés et de leurs cultures (et donc en synchronie), mais aussi le long du développement historique de ces univers sémio-narratifs (et donc en diachronie). La comparaison ne peut que mettre en évidence à la fois des lignes de cohérence à long terme (par exemple dans le développement de la visualité « naturaliste » évoquée abstraitement par Descola) et des points de fracture à la fois dans l'espace et dans le temps.

Que toute hypothèse d'un nouveau (voire d'un tout nouveau) réalisme, ou d'un nouveau (voire d'un tout nouveau) positivisme, doit s'accommoder du bagage de potentialités de la nature, et donc de l'incessante possibilité d'y réagir non pas par des automatismes logiques (la vérité de la correspondance entre le fait naturel et sa représentation) mais par des négociations sémiotiques (la vraisemblance de l'interaction entre la mémoire culturelle et la représentation) est encore plus évident si nous considérons non pas tant les phénomènes culturels *limites* entre la *science* et la *fiction* (qui sont donc souvent discrédités par l'investigation scientifique *dominante*), mais l'investigation scientifique elle-même. Il n'échappe à personne, en effet, que la construction de nouvelles hypothèses concernant non seulement l'évolution mais aussi le caractère essentiel de la nature, comportent une dimension de potentialité, et relève de ce fait de l'imagination, du récit, et donc de la fiction.

#### 4. Les exobiologies

Un exemple très clair est ce que l'on appelle la biochimie hypothétique, qui suppose que si les types d'êtres vivants que nous connaissons sur terre adoptent normalement le carbone pour leurs fonctions structurelles et métaboliques de base, l'eau comme solvant, et l'ADN et l'ARN pour définir et contrôler leur forme, il ne peut être scientifiquement exclu que des formes de vie non encore découvertes

existent et adoptent des éléments et des dynamiques radicalement différents dans leurs structures de base et leur biochimie. Il existe de nombreux types de biochimies hypothétiques, allant de celles formées à partir d'une chiralité et donc d'une stéréochimie alternative à celles qui ne sont pas basées sur le carbone. Parmi ces dernières, on trouve la biochimie du silicium, de l'azote et du phosphore, ainsi que celle du bore, du soufre ou de divers métaux comme le titane, l'aluminium et le magnésium. D'autres hypothèses biochimiques alternatives incluent celle de la « vie sans hydrogène », celle du remplacement de l'oxygène par le chlore, celle du remplacement du phosphore par l'arsenic, ou du soufre par le sélénium et le tellure. D'autres hypothèses encore sont construites en imaginant des solvants alternatifs à l'eau, tels que l'ammoniac, le méthane, le fluorure d'hydrogène, le méthanol, le chlorure d'hydrogène, ou un mélange eutectique de sels ; ou des photo-synthétiseurs non verts, des atmosphères alternatives, des environnements variables, etc.<sup>25</sup>

Il y a au moins deux points d'intérêt dans la biochimie hypothétique, ainsi que, plus généralement, dans toute la biologie spéculative. Le premier est qu'il existe une intersection dense entre le domaine de la spéculation scientifique sur les potentialités de la nature et celui de leur imagination narrative. Comme les conteurs, les naturalistes ne peuvent se limiter à l'*ici et maintenant* de l'état de la nature, mais doivent se lancer dans l'exploration de son évolution possible du passé vers le présent et du présent vers le futur, ainsi que dans celle de ses alternatives dans l'espace, selon des perspectives qui, comme on l'a souligné à maintes reprises, sont sémiotiquement inférentielles plutôt que logiques ; ils construisent des mondes possibles en les habillant des lambeaux d'étoffe fournis par la connaissance et la représentation partagées – figuratives et iconiques – de la nature. De ce point de vue, l'astrobiologie, qui étudie la présence et l'évolution de la vie dans l'univers, et plus particulièrement l'exobiologie, qui l'aborde en dehors des limites de la biosphère terrestre, produisent un discours beaucoup plus proche de la science-fiction (ou de la zoologie fantastique de Morgenstern et Stümpke-Steiner) que l'on ne pourrait l'imaginer. Tous deux tracent des voies hypothétiques dans les innombrables recombinaisons (évolutives dans le premier cas, poétiques dans le second) qui se déploient à partir de la matrice de l'état actuel de la nature, recombinaisons qui, toutefois, on l'a dit, ne sont jamais libres mais ancrées dans la conception socioculturelle partagée du vraisemblable.

Le deuxième intérêt de l'exemple des produits biochimiques alternatifs est qu'il indique que la portée de la notion de « vérifiction » pourrait ne pas se limiter exclusivement au domaine de l'anthropologie de la nature, mais serait susceptible de s'étendre également à celui de l'anthropologie – et donc de la sémiotique – de la science. En 2007, par exemple, un comité du Conseil national de la recherche des États-Unis, présidé par John A. Baross, a été chargé d'examiner les « hypothèses chimiques alternatives de la vie », y compris celles qui utilisent une gamme de solvants autres que l'eau. Ce comité a pris comme point de départ de sa réflexion le fait qu'une société spatiale pourrait mener une recherche parfaitement équipée pour trouver de la vie sur d'autres mondes, mais ne pas la reconnaître lorsqu'elle la rencontre.

---

25 Voir Bains 2004 : 137-67.

## Conclusion

Par des chemins labyrinthiques dans le temps et l'espace, ou plutôt le long d'une dimension qui les entrelace et les englobe, l'univers a produit des mondes. Dans l'un de ces mondes, un conglomérat infiniment irisé de combinaisons et de recombinaisons, guidé par de mystérieuses régularités, a conduit à l'émergence de ce que nous appelons la vie et, au sein de cette vie, de ce que nous appelons l'être humain. Que l'émergence de l'humain coïncide avec l'émergence du langage est peut-être aussi démontré par le fait que cet humain n'est plus dominé par la potentialité ; il ne se contente pas de la subir comme la poussière de l'univers qui, sans conscience apparente, tourbillonne sans cesse sous le joug de directives aveugles et écrasantes. Au contraire, l'être humain s'approprie la potentialité du langage, mûrit le magistère de la liberté, et cette liberté n'est rien d'autre que la maîtrise de l'alternative, la capacité de saisir non seulement qu'il y a plusieurs natures dans l'espace et le temps, chacune avec son lot de représentations et de figures, mais qu'il peut même y avoir une nature méconnaissable, une vie tout à fait différente de celle que nous connaissons et que nous pouvons imaginer malgré tout. C'est dans cette liberté d'imaginer la possibilité d'une nature entièrement différente que réside le principe le plus élevé de la vérification, une arène d'arbitraire où se rencontrent les spéculations des scientifiques, l'ironie des humoristes et les mots des poètes.

## Bibliographie

- ALAKAY-GUT, Karen  
1987 "Carroll's Jabberwocky", *Explicator*, Fall, vol. 46, n° 1.
- ALBANI Paolo & DELLA BELLA Paolo (éds.)  
2003 *Mirabilia: Catalogo ragionato di libri introvabili*, Bologne, Zanichelli.
- ASMA, Stephen T.  
2009 *On Monsters: An Unnatural History of our Worst Fears*, Oxford et New York, Oxford University Press.
- BAINS, William  
2004 "Many Chemistries Could Be Used to Build Living Systems", *Astrobiology*, vol. 4, n° 2, p. 137-67.
- BAUER, Michael  
1933 *Christian Morgensterns Leben und Werk*, Munich, Piper.
- BEHEIM-SCHWARZBACH, Martin  
1964 *Christian Morgenstern*, Reinbek, Rowohlt.
- BORGARDS, Roland, HOLM, Christiane & OESTERLE, Günter (éds.)  
2009 *Monster: Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- CANESTRINI, Duccio  
1992 *Nel segno dell'unicorno: Viaggio nella zoologia fantastica*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori.
- CUREAU, Maurice  
1986 *Christian Morgenstern humoriste : La création poétique dans « In Phanta's Schloss » et les « Galgenlieder »*, Berne, Peter Lang.
- DESCOLA, Philippe  
2006 « La fabrique des images », in David Howes et Jean-Sébastien Marcoux (éds.), *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, p. 167-82 (numéro spécial su « La culture sensible / Sensing Culture / La cultura sensible »).
- DESCOLA, Philippe  
2010 *La Fabrique des images*, Paris, Somogy.

- DOLITSKY, Marlene  
1984 *Under the Tumtum Tree: From Nonsense to Sense, a Study in Nonautomatic Comprehension*, Amsterdam et Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co.
- FERRAGAMO, Emanuela  
2021 *Paradies Parodie: Christian Morgensterns parodistische Poetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- FERRARO Guido & Isabella BRUGO  
2008 *Comunque umani: Dietro le figure di mostri, alieni, orchi e vampiri*, Rome, Meltemi.
- GUMTAU, Herbert  
1971 *Christian Morgenstern*, Berlin, Colloquium.
- HAEMMERLEIN, Hans-Dietrich  
1985 *Der Sohn des Vogelpastors*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt.
- HEß, Wilhelm  
1903 “Brehm, Alfred”, *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Leipzig, Duncker & Humblot, vol. 47, p. 214-6.
- HIEBEL, Friedrich  
1957 *Christian Morgenstern: Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts*, Berne, A. Francke.
- HOFSTADTER, Douglas R.  
1980 “Translations of Jabberwocky”, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York, NY, Vintage Books.
- KASABOVA, Anita  
2011 “On Imaginary Entities or Chimeras and their Relation to Reality”, in Massimo Leone (éd.), *Immaginario/Imaginary*, numéro special de *Lexia*, 7-8, p. 183-212.
- KRETSCHMER, Ernst (éd.)  
1989 *Christian Morgenstern: Ein Wanderleben in Text und Bild*, Berlin et Weinheim, Quadriga.
- KUSCH, Bernd-Udo  
1982 *Christian Morgenstern: Leben und Werk. Sein Weg zur Anthroposophie*, Novalis, Schaffhausen.
- LEONE, Massimo  
2012 “Nasi possibili: Internaturalità e figurazione”, in Giovanni Marrone (éd.), *Semiotica della natura (Natura della semiotica)*, Milan, Mimesis, p. 183-207.
- MARTINEZ, Aurélie  
2011 *Images du corps monstrueux*, Paris, L’Harmattan.
- MEYER, Rudolf  
1959 *Christian Morgenstern in Berlin*, Stuttgart, Urachhaus.
- MORGENSTERN, Christian  
1905 *Galgenlieder*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin.
- NESTAWAL, Stephanie  
2010 *Monstrosität, Malformation, Mutation: Von Mythologie zu Pathologie*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- OCHSNER, Beate  
2010 *DeMONSTRATION: Zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film*, Heidelberg, Synchron.
- ORTOLEVA, Peppino & Giulia CARLUCCIO (éds.)  
2010 *Diversamente vivi: Zombi, vampiri, mummie, fantasmi*, Turin: Museo nazionale del cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo; Milan: Il castoro.
- PIPER, Reinhard  
1978 *Erinnerungen an meine Zusammenarbeit mit Christian Morgenstern*, Munich, Piper.
- RICHARDS, Fran  
1978/9 “The Poetic Structure of Jabberwocky”, in *Jabberwocky: The Journal of the Lewis Carroll Society*, vol. 8, n. 1, p. 16-19.



- SCHULZE, Andreas  
2009 „*Belehrung und Unterhaltung*“: *Brehms Tierleben im Spannungsfeld von Empirie und Fiktion*, Munich, Herbert Utz Verlag.
- SEBALD, W.G.  
1988 *Nach der Natur: Ein Elementargedicht*, Frankfurt am Mein, Eichborn AG; trad. fr. Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, *D'après nature : Poème élémentaire*, Paris, Actes Sud, 2007.
- STEFFEN, Albert  
1971 *Vom Geistesweg Christian Morgensterns*, Dornach, Verlag für Schöne Wissenschaften.
- STEINER, Gerolf  
1932 *Die Automatie und die zentrale Beeinflussung des Herzens von Periplaneta americana*, Heidelberg, Springer.
- STEINER, Gerolf  
1942 *Methodische Untersuchungen über die Geruchsorientierung von Fleischfliegen*, Berlin, Springer.
- STEINER, Gerolf & STERNFELD, Richard (dirs.)  
1952 *Die Reptilien und Amphibien Mitteleuropas*, Heidelberg, Quelle & Meyer.
- STÜMPKE, Harald  
1961 *Bau und Leben der Rhinogradentia* ; tr. fr. *Anatomie et biologie des rhinogrades : Un nouvel ordre des mammifères*, trad. par Robert Weill, Paris, Dunod, 2000.
- WILSON, Anthony T.  
2003 *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- WITTKOWER, Rudolf  
1942 “Marvels of the East: A Study in the History of Monsters”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, p. 159-97.
- WUNSCHMANN, Ernst  
1885 “Meyer, Ernst”, *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Leipzig, Duncker & Humblot, vol. 21, p. 565-9.
- ZADDACH, Gustav  
1896 “Ernst Meyer als Gelehrter und Dichter, öffentlicher Vortrag, gehalten in Königsberg am 22. Februar 1879”, dans *Altpreußische Monatsschrift*, vol. 33, p. 36-66.
- SCHIMMANG, Jochen (1948-....)  
2013 *Christian Morgenstern: Eine Biografie*, St. Pölten, Residenz Verlag.

Pour citer cet article : Massimo Leone. « « Vérifications » naturelles », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8682>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

Résumé : *Le Fake Art* n'est pas *l'Art Fake* : l'article vise à montrer que les artefacts numériques natifs sont fictionnels en ce que, ni faux, ni copie ni réplique pures, ils mettent en tension des traits des régimes autographique et allographique. Ensuite, il s'agit de s'interroger sur la dimension « imaginaire » de l'œuvre d'art numérique, à travers la mise en avant des notions de « fiction artistique », de simulation et de simulacre : passer de la fiction artistique à l'œuvre-simulacre et au virtuel, est-ce dépasser les oppositions « vrai vs faux » et « réel vs imaginaire » et mettre l'accent sur la puissance créatrice ? *In fine*, nous défendons l'idée de la fiction-façonnage, qui attire l'attention sur la fabrication de l'artefact numérique.

Mots clés : artefact numérique, authenticité, œuvre-simulacre, imaginaire, fiction-façonnage

*Abstract: Fake Art is not Art Fake: the article aims to show that native digital artefacts are fictional in that, neither false, nor copy nor pure replica, they create tension between features of the autographic and allographic regimes. Secondly, it examines the "imaginary" dimension of digital artworks, by highlighting the notions of "artistic fiction", of simulation and of simulacra: does moving from artistic fiction to work-as-simulacrum and to the virtual mean going beyond the oppositions of "true vs. false" and "real vs. imaginary", and emphasizing creative power? In fine, we defend the idea of fiction-making, which draws attention to the production of the digital artifact.*

Keywords: Digital artifact, Authenticity, Work-simulacra, Imaginary, Fiction-making

En 2016, un algorithme *deep-learning* qui a été entraîné à apprendre le style de Rembrandt à travers 346 peintures a produit un portrait *selon* Rembrandt<sup>26</sup>. S'agit-il de la version numérisée d'un *faux* Rembrandt ? La réflexion gagne-t-elle à mobiliser l'opposition « vrai vs faux » et ses implications épistémiques : en particulier ici, *faire croire être vrai ce qui ne l'est pas* (Bouilloud 2013) ? Est-ce chercher à tromper au même titre que la *copie* – il s'agirait de la première contrefaçon – du *Portrait de Léon X* de Raphaël, réalisée au XVI<sup>e</sup> siècle par Andrea del Sarto, sur ordre du pape Clément VII et à l'intention de Frédéric II de Conzague<sup>27</sup> ? Le « Rembrandt » numérique relèverait-il, plutôt, du *Fake Art*, qui occupe une position intermédiaire entre le contrefait (que nous mettons en relation avec la copie frauduleuse) et le contrefactuel (ce qui n'a pas été réalisé et qui aurait pu l'être [Caliandro 2022]) ?

Ou encore, en quoi « imiter » numériquement un tableau de Jean-Michel Basquiat est-ce verser dans la contrefaçon ? L'urgence est de comprendre et d'évaluer la démarche de la start-up canadienne Urbancoolab, un laboratoire en IA design génératif qui dévoile en 2022 STITCH, le premier robot-concepteur commercial apte à renouveler le style de cet artiste de rue<sup>28</sup>.

Autant de questions qui se font pressantes à une époque qui réclame une vigilance accrue face à la prolifération des *fake news* et aux montages et détournements d'images, où le numérique vient rebattre les cartes, de plus en plus, où la créativité computationnelle (étudiée par la *Computational Creativity*)<sup>29</sup> concurrence celle de l'humain et où les changements affectant notre « régime de croyance esthétique » (Caliandro *ibid.*) influencent le rapport que nous tissons avec le monde. Nous privilégierons ici les impacts artistiques plutôt qu'éthiques (Leone 2022), en choisissant d'aborder la fiction numérique, c'est-à-dire la génération d'artefacts numériques, plus ou moins inédits, sous l'angle d'une *(ré)énonciation machinique fictionnelle*.

Il s'agira ainsi de mettre les déclinaisons de la notion de fiction à l'épreuve de l'œuvre d'art numérique. Le *Gaffiot* nous apprend, à l'entrée « fictio », que la simulation et la fiction peuvent se redoubler dans la *feinte* : le *faire semblant*, pour tromper, est inhérent à la contrefaçon<sup>30</sup>. Si la définition du dictionnaire sert de tremplin à des analyses sémiotiques, elle révèle ici l'importance de la question de la véridiction, que la sémiotique greimassienne a étudiée de près<sup>31</sup>. Cependant, dans le cas de l'art numérique – et contrairement aux *fake news* –, la notion de feintise se révélera finalement peu

---

26 Le projet implique des historiens, des développeurs et un ingénieur de Microsoft, la banque ING, l'université technologique de Delft et deux musées d'art néerlandais, le Mauritshuis et le Rembrandthuis.

27 Cf. « ART (L'art et son objet) Le faux en art », dans *Encyclopaedia Universalis* ; <https://www.universalis.fr> (consulté le 28/05/2024). Nous considérons ici, de manière liminaire, la copie qui est frauduleuse. Notons toutefois que la copie ne l'est pas nécessairement : son but n'est pas, toujours, de tromper, comme nous le verrons mieux *infra*.

28 Cf. l'exposition virtuelle proposée : *Urbancoolab* <https://urbancoolab.com> › *meet-basquiat* (consulté le 28/05/2024).

29 Selon Tony Veale, F. Amílcar Cardoso et Rafael Pérez y Pérez (2019), *Computational Creativity* constitue une branche émergente des études en Intelligence artificielle. Elle mise sur l'autonomie des ordinateurs considérés comme des créateurs et des co-créateurs.

30 En réception, le spectateur peut accepter, pragmatiquement, de ne pas adhérer aux représentations sur le mode de la crédulité (croyance référentielle).

31 Ainsi, en sémiotique, le carré de la véridiction est central, tout comme la notion de vraisemblable : est considérée comme vraisemblable une « représentation plus ou moins conforme à la "réalité socioculturelle" » (Greimas et Courtés 1979 : 423). Plus précisément, il arrive qu'un simulacre soit monté pour « *faire paraître vrai* » (*ibid.* : 423). À propos du couple « savoir » et « croire », cf. également Greimas (1983). Enfin, la vraisemblance et le simulacre impliquent des actants (Destinateur manipulateur et juge, sujet, anti-sujet, objet...) endossant des rôles différents.

pertinente et la fiction sera réexaminée sous l'angle de l'authenticité, de l'original/originalité et de la copie selon Nelson Goodman (1990 [1968]). Ce point fera l'objet de la première partie.

Ensuite, la deuxième partie sera consacrée à la notion d'imaginaire, fréquemment associée à celle de fiction. Elle sera abordée à de nouveaux frais à la lumière de la simulation et de la mise en circulation de simulacres. Parlera-t-on d'un hyperréel « sans origine ni réalité », selon Jean Baudrillard (1981). Dans quelle mesure la réflexion gagnera-t-elle à dépasser la notion d'imaginaire au profit de la puissance créatrice du *virtuel* (Deleuze 1968) ?

Enfin, d'après le Gaffiot, le lexème « fictio » signifie aussi « façonnement », « fabrication ».

Dans la troisième partie, la question de la fabrication de l'œuvre d'art numérique sera abordée d'un point de vue plus étroitement sémiotique.

### **1. L'entre-deux de l'art numérique : une « authenticité paradoxale »**

Une première conclusion s'impose : le tableau numérique *selon* Rembrandt n'est pas présenté comme la numérisation d'un vrai Rembrandt, inconnu, que des experts auraient pu déterrer. Il ne s'agit pas de mettre en circulation un *faux*. Fondamentalement, car du côté des artistes-ingénieurs impliqués dans le processus de sa génération, il n'y a aucune volonté d'induire en erreur : pas de *vouloir croire être vrai ce qui ne l'est pas* en jouant frauduleusement sur une présomption de « vérité » originelle qui, souvent, est synonyme de l'attribution d'une valeur (également marchande). Si, en production, la fictionnalité de l'œuvre d'art numérique n'est pas de l'ordre de la feintise, le doute peut persister en réception : faut-il croire qu'il s'agit de la numérisation d'un « vrai » Rembrandt ? Néanmoins, grâce aussi à la contextualisation, il y a fort à parier que ce « Rembrandt » n'est pas *pris pour* un « vrai » Rembrandt. Il n'est pas non plus une copie à l'identique – qui serait numérisée –, d'un Rembrandt existant<sup>32</sup>.

Déplaçons l'accent : nécessité est de distinguer la version numérisée d'une peinture (fausse ou non, copiée ou non) et l'œuvre d'art numérique *native*. Dissocié de la feintise, l'art numérique natif ne serait-il donc pas fictionnel ? Ou le serait-il d'une autre manière ? Poursuivons en nous tournant vers *Langages de l'art* de Goodman (1990 [1968]). Si l'œuvre autographique s'expose à être *copiée* et à être évaluée selon les critères du vrai et du faux, l'œuvre allographique autorise des *répliques*. Prenons le cas de l'œuvre littéraire (régime allographique ; *ibid.* : 148) : elle est reproductible sans que la taille des caractères, la police, la couleur de l'impression... soient jugées pertinentes. Il faut que l'« identité orthographique » soit garantie. Le texte doit respecter la *correction* orthographique<sup>33</sup>. Or, toujours en ce qui concerne le régime allographique, on peut reprocher à Goodman « la méconnaissance du caractère *non aléatoire* de la matérialité scripturaire du signe » (Baetens 1988 : 196). Précisément, dans le cas de l'artefact numérique, l'inscription sur un *support matériel* entre de plain-pied dans le processus de la sémiotisation. La notion même de réplique selon Goodman semble disqualifiée, bien que l'image numérique se prête à la reproduction (création de variantes).

---

32 Toute copie n'est pas frauduleuse. Le copieur peut être un faussaire, mais aussi un copiste non plagiaire au sens où peut le laisser entendre l'art antérieur à l'époque moderne, qui est largement collectif (Lenain 2022 ; cf. *infra*), ou encore un passeur. Les artistes qui, grâce à l'IA générative, font circuler des artefacts numériques dans des réseaux en constituent une variante contemporaine.

33 Pour une discussion, cf. *infra* et Baetens (1988). On pourra aussi se reporter à Genette (1994).

Sur le fond de l'opposition goodmanienne, avançons que l'artefact numérique natif est « authentique » non point au sens où, dans le régime autographique, la copie peut justifier l'introduction de l'opposition « vrai *vs* faux », mais parce que les variantes qu'il appelle en tant qu'artefact éminemment reproductible se caractérisent par la densité syntaxique et sémantique, par la saturation. Tous les éléments doivent être pris en considération, parce qu'ils sont signifiants. Le processus de création est mis en avant. Ce qui veut dire que les reproductions ne sont de l'ordre ni de la copie à l'identique (en art numérique, la diversité est nodale), ni de la réplique pure. D'où l'hypothèse d'une *authenticité paradoxale complexe, entre* autographie et allographie, dont des traits sont réunis. Elle est à la base de la définition de la fictionnalité de l'œuvre numérique native.

Vérifions donc cette hypothèse en l'opposant, ensuite, à une deuxième : nous verrons en effet que la question de l'authenticité peut être considérée comme non pertinente.

Commençons par l'authentification paradoxale complexe. Normalement, l'authentification exige une reconnaissance, sur la base de sources historiques, d'évaluations collectives attestant une origine (voire une originalité ou singularité), au fondement du jugement de fiabilité... (Guillemard 2018). *En tant qu'artefact numérique natif* (contrairement aux toiles de Rembrandt numérisées dans une base de données), le « Rembrandt » numérique affiche son originalité avec force ; tel quel, pourvu d'un mode d'existence « réel » (avec une « identité » qualitative et numérique propre, au sens où l'entend Genette [1994]), il est authentique. Il est à lui-même sa propre origine. Même s'il est éphémère – il suffit, pour le faire disparaître de l'écran, de changer de page-écran (système de relais comme dans le cas de l'hypertextualité)<sup>34</sup>.

Quand il est question d'un artefact numérique, les notions d'historicité et d'authenticité peuvent être comprises également d'une autre manière. L'historicité est d'abord masquée dans un « présentisme insolent défiant le passage du temps et dans une affirmation faisant fi de la véracité » (Bachimont 2022). Mais Bachimont (*ibid.*) d'ajouter aussitôt qu'une « diplomatie du numérique » placée sous le signe des *digital forensics* peut « établir l'authenticité du contenu », ce qui permet de « se fier à ce dernier »<sup>35</sup>. Si de telles enquêtes sont rendues nécessaires par les *fake news*, quand les « possibilités de manipulation numérique renforcent les possibilités de falsification et de travestissement » (*ibid.*), l'art numérique nous invite à poser le problème autrement : le « Rembrandt » numérique natif constitue une version *princeps* tant qu'il n'est pas manipulé (par exemple, à travers des rotations, l'atténuation des contrastes, des changements chromatiques, etc. [Reyes 2015]).

En ce sens, par rapport aux rénonciations à venir (projection et profilage en direction d'œuvres postérieures), nous avons pu appeler le « Rembrandt » numérique natif une « version *princeps* ». La mutabilité de l'artefact numérique et l'éventuelle prolifération des variantes numériques sont alors fonction des requêtes sémantiques textuelles (*prompts* en IA générative), ainsi que de la réinterprétation du code binaire par des programmes et des algorithmes, de la prise en charge par des applications liées à des pratiques (Bachimont 2022) et, enfin, des modalités de l'implémentation et de l'affichage (sur un

---

34 L'image numérique peut également être enregistrée, stockée sur un disque dur ou encore, dans le cas des NFT (*non-fungible tokens*), sur une blockchain. Elle peut être impliquée dans des échanges dont on garde la trace (manières particulières de conservation). C'est, autant que possible, explorer les possibilités d'une œuvre numérique « unique », non substituable, non modifiable.

35 Cf. des débats nourris autour de la question des archives numériques.

écran...). Comme pour le régime allographique traditionnel, les variantes respectent une partition (également au sens musical du terme) ou une notation de base, en veillant à l'« identité orthographique ». En même temps, elles autorisent des infléchissements (réinterprétations) qui font sens.

Dans ce cas, comment redéfinir la part fictionnelle d'œuvres d'art numériques telles que le « Rembrandt » numérique natif ? En vertu de la première hypothèse, nous dirons que l'œuvre d'art numérique native est intrinsèquement fictionnelle dans la mesure où elle est (i) *paradoxalement authentique*, l'artefact ne visant pas à tromper (ni faux ni copie) et faisant valoir toutes ses différences (variantes denses), (ii) réglée sur le principe de l'altérité et (iii) mise en scène (spectacularisation à travers des techniques de visualisation, l'écran (sa taille, la luminosité...) participant à chaque fois à une resémiotisation de l'artefact affiché). Enfin, l'authenticité paradoxale complexe est construite sur une oscillation, voire sur une *tension* entre la copie et la réplique pures, toutes deux problématisées et niées.

Pendant, une deuxième hypothèse est possible. Comme le rappelle Baetens (1988 : 198) dans *Langages de l'art*, l'art allographe est dit « unfakable ». Cette qualification pourrait-elle être étendue à l'art autographe et, du coup, serait-ce invalider en partie l'idée de l'authenticité, fût-elle complexe ? Baetens cite Baudrillard (1972 : 115) :

L'œuvre se veut le commentaire perpétuel d'un texte donné, et toutes les copies qui s'en inspirent sont justifiées comme reflet multiplié d'un ordre dont l'original est de toute façon transcendant. Autrement dit, la question de l'authenticité ne se pose pas, et l'œuvre d'art n'est pas menacée par son double. [...] Le faux n'existe pas.

Le commentaire de Baetens (1988 : 198) est éloquent : en renvoyant à l'art antérieur à l'époque moderne, on peut penser l'échange de la copie et de son modèle, l'une et l'autre constituant un « reflet d'un ordre différent ». Tirons-en toutes les conclusions : en vertu de cette hypothèse, la question de l'authenticité (partiellement) est rendue non pertinente.

Authenticité paradoxale, construite sur la mise en tension de traits appartenant aux deux régimes, autographe et allographique, ou dépassement – partiel – de l'opposition « autographie *vs* allographie » au profit de variantes (i) s'échangeant et se relayant et (ii) construisant des mondes signifiants à chaque fois distincts : on y verra deux manières concurrentes de se saisir de l'œuvre d'art numérique native, de sa reproductibilité et de sa part fictionnelle. L'intérêt réside en partie dans la confrontation de ces deux hypothèses. Significativement, Caliandro (2022) situe le *Fake Art* « entre le contrefait et le contrefactuel » (nous soulignons). Il se caractérise par une « logique à mi-chemin », voire par un « flottement ».

C'est ce que permet d'observer la série *Orogenesis* (2002) de Joan Fontcuberta. L'artiste a utilisé un logiciel informatique conçu à l'origine à des fins militaires et scientifiques pour construire des images photoréalistes à partir de données cartographiques. Or, dans cette œuvre, les données ne correspondent pas à des cartes standard, mais à des chefs-d'œuvre de l'histoire de la peinture et de la photographie de paysage des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui sont interprétés par le logiciel d'image de synthèse comme s'il s'agissait de véritables cartes. Fontcuberta se considère comme l'instigateur qui imprime également certaines *Orogenèses* dans une chambre noire, à l'aide d'un procédé argentique traditionnel. En même

temps, l'autonomie et la marge de manœuvre du système sont réelles. En effet, un *style* du logiciel a pour effet un certain degré d'uniformisation des paysages créés, tous « grandioses », « sublimes », donnant à voir en trois dimensions des montagnes, des rivières, des nuages et des vallées, quels que soient les peintres et les photographes – Gaspar David Friedrich, André Derain, Salvador Dali, William Turner, Jean-Paul Riopelle, Eugène Atget, Alfred Stieglitz... – convoqués.

Plus précisément, des styles de mélanges (Colas-Blaise 2023a), dont celui de l'*hybridation* par fusion, font émerger des entités inédites stabilisées. Les images complexes produites par Midjourney AI Art Generator (Manovich 2023) relèveraient, quant à elles, du style du *métissage*, qui exhibe une divergence (couture) visible entre les éléments qui rappellent Malevich et ceux qui – mais de manière très atténuée, la perspective artistique du XX<sup>e</sup> siècle s'imposant – renvoient à Bosch :



Figure 1. Image générée par Midjourney, à partir de la requête « Painting by Malevich and Bosch », automne 2022 (Manovich 2023)

Résumons. En quoi un type de fiction particulier émerge-t-il ? Si le discours lexicographique constitue un point de départ précieux, c'est parce qu'il permet de faire ressortir davantage l'*originalité* de la définition de la fiction numérique. Nous avons vu que celle-ci doit être découplée de l'idée de la feintise. Ainsi, la charge fictionnelle numérique réside dans la mise en avant (spectacularisation) (i) de la variante tendue entre le même et l'autre, (ii) d'une authenticité paradoxale, quand tant la copie que la réplique pure sont niées. Alternativement, elle réside dans un échange de la « copie » et du « modèle » rendant la question de l'authenticité caduque.

Le discours lexicographique suggère également que la fiction constitue une construction *imaginaire* qui n'a pas de « modèle complet dans la réalité » (CNRTL). Plus sémiotiquement : si cela n'est pas sans nous rappeler que le *Fake Art* se situe « entre » le « contrefait » et le « *contrefactuel* » (Caliandro 2022 ; nous soulignons), peut-on généraliser et faire de l'imaginaire une propriété clef des œuvres d'art numériques ? Dans ce cas, faut-il concevoir d'autres types de réel ? Et enfin, en quoi est-ce déclarer peu pertinente l'opposition « vrai vs faux », discutée *supra* ?

Dans la deuxième partie, nous mobiliserons des cadres théoriques et des approches suffisamment différents pour cultiver la diversité des points de vue et alimenter le débat.

## 2. La fiction artistique, la simulation et le simulacre

La notion de simulation permet de relancer le débat sur la part fictionnelle de l'art numérique natif approché sous l'angle non seulement de l'opposition « vrai *vs* faux » – nous avons conclu, *supra*, que l'art numérique natif ne relève pas d'abord de la simulation-imitation d'une chose « réelle » visant à tromper autrui –, mais encore du couple « réel *vs* imaginaire »<sup>36</sup>.

Prenons l'exemple de *Unsupervised* de Refik Anadol au MoMA (19 novembre 2022-15 avril 2023), une exposition qui recourt à l'intelligence artificielle pour interpréter et transformer des œuvres du MoMA depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres d'art se révèlent au spectateur en temps réel, en fonction des variations de lumière, de mouvement, d'acoustique ou encore de météo. L'annonce de l'exposition est particulièrement explicite :

L'IA est souvent utilisée pour classer, traiter et générer des représentations réalistes du monde. En revanche, *Unsupervised* est visionnaire : il explore la fantaisie, l'hallucination et l'irrationalité, créant une autre compréhension de la création artistique elle-même (nous traduisons).



Figure 2. Refik Anadol, *Unsupervised*, Museum of Modern Art (MoMA), 2022.  
Installation View, Courtesy of Refik Anadol Studio

---

36 Cf. un emploi spécifique du lexème « simuler » quand est représenté artificiellement le fonctionnement d'un appareil ou d'un système : à des fins d'explication, par exemple, et grâce, notamment, à un programme informatique.





Figure 3. Refik Anadol, *Unsupervised*, Museum of Modern Art (MoMA), 2022.  
Installation View, Courtesy of Refik Anadol Studio.

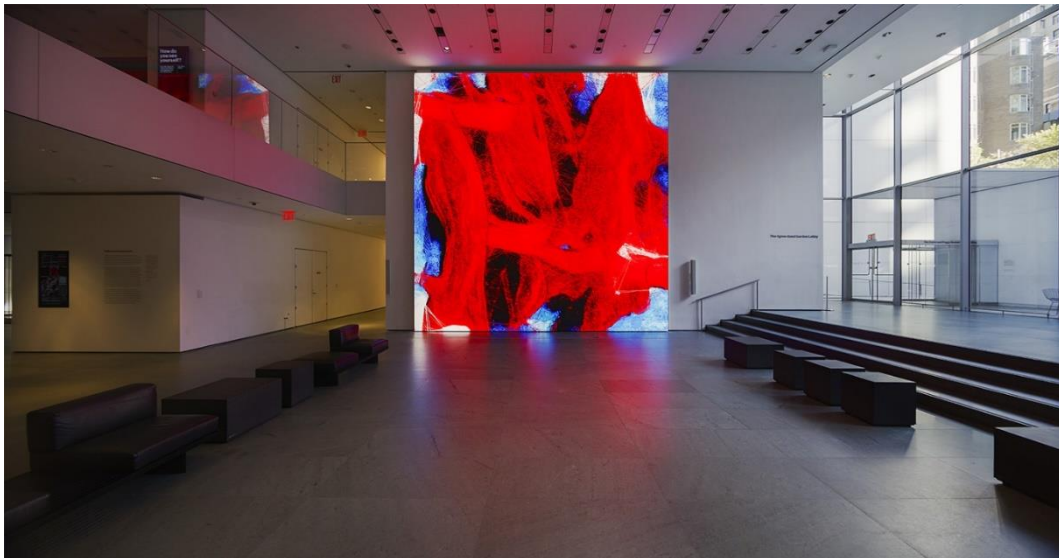


Figure 4. Refik Anadol, *Unsupervised*, Museum of Modern Art (MoMA), 2022.  
Installation View, Courtesy of Refik Anadol Studio

Approchons ces œuvres sous l'angle de la « fiction artistique » qui, écrit Schaeffer (2005), *déclare* son mode de fonctionnement propre et dénonce toute illusion :

[...] une illusion cognitive n'est jamais expérimentée comme fiction mais comme représentation référentiellement validée. À l'inverse, une fiction artistique demande à être reconnue *comme* fiction pour pouvoir fonctionner correctement. (*Ibid.*)

La « fiction artistique » constitue alors un type de fiction possible, un des « quatre « attracteurs » discutés dans l'article : l'illusion, proche de l'erreur, la feintise, souvent associée au mensonge, le façonnage, qui mise sur l'invention, et le jeu. Dans le cas de la « fiction artistique », aucune « indexation référentielle » sur le « monde réel » : au contraire, si la fiction est « activée sur le mode de l'immersion »,

c'est grâce au caractère clos et auto-suffisant d'un « univers virtuel ». D'un point de vue pragmatique attirant l'attention sur la *manière* dont le spectateur se situe par rapport à l'œuvre d'art, l'immersion ne s'accompagne d'aucune adhésion sur le mode de la « croyance référentielle ».

Il est alors significatif que, dans le cas de la « fiction artistique », la question de la vérité et de la fausseté et celle de la suspension de l'incrédulité soient congédiées, car déclarées non pertinentes.

Quel est l'intérêt, pour nous, d'une approche misant sur l'« étanchéité » de la « mémoire événementielle » par rapport aux « traces mémorielles d'événements vécus imaginativement », ainsi que sur le caractère « endogène » et « endotélique », « autoréférentiel », des représentations numériques qualifiées de fictionnelles (*ibid.*) ? C'est poser, plus largement, la question de la fictionnalité de tout monde signifiant construit et susciter, d'emblée, une mise en garde : le discours historique, par exemple, ne saurait être considéré comme immédiatement fictionnel (*ibid.*). Ou, du moins, la définition de la fiction doit-elle être adaptée. Il est d'autant plus intéressant de constater que pour Baudrillard, dans *Simulacres et simulation* (1981), la « simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance » : elle est

la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire [...]. (*Ibid.* : 10)

Trois points retiennent notre attention plus particulièrement, dans la mesure où ils permettent d'engager le dialogue avec les autres cadres théoriques convoqués. Nous verrons que, *mutatis mutandis*, les réflexions de Schaeffer et de Baudrillard ajoutent toutes les deux au débat l'opposition « vrai vs faux » et la distinction entre le « réel » et l'« imaginaire », les conclusions dussent-elles diverger.

D'abord, chez Baudrillard, l'hypothèse d'un *dépassement* des oppositions « vrai vs faux » et « réalité vs imaginaire » trouve une assise théorique. Si « [...] feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée », la simulation « remet en cause la différence du “vrai” et du “faux”, du “réel” et de l’“imaginaire” ». Parler d'« hyperréel », c'est parler d'un « plus réel que le réel » (*ibid.* : 10) qui est « à l'abri de l'imaginaire, et de toute distinction du réel et de l'imaginaire » (*ibid.* : 11-12)<sup>37</sup>.

Ensuite, si le « réel » est « enveloppé » par l'imaginaire, l'hyperréel constitue un « produit de synthèse, irradiant, de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère ». Tout en évitant les rapprochements indus, qui feraient fi de choix théoriques et épistémologiques spécifiques, osons relire ce passage à la lumière de l'artefact numérique : celui-ci ne se fonde-t-il pas, à sa façon, sur des « matrices et des mémoires », sur des « modèles de commandement » qui autorisent sa reproduction « un nombre indéfini de fois » (*ibid.* : 11) ? Si l'on adopte ce point de vue – non sans problématiser la notion de reproduction –, sans doute peut-on avancer que, de la même manière que la carte précède le territoire, l'art numérique *fait advenir* quelque chose de fictionnel.

Résumons. L'œuvre d'art numérique construit un monde signifiant, que l'on qualifie celui-ci d'imaginaire et d'autoréférentiel avec Schaeffer ou que l'on suppose, après Baudrillard, que le réel sans

---

<sup>37</sup> Baudrillard distingue trois types de simulacre : le simulacre de contrefaçon, le simulacre de production industrielle, en relation avec la notion de série, et le simulacre de simulation. Cf. notamment Pascuito (2014).

imaginaire produit à partir de « matrices », de « modèles de commandement » et de combinaisons n'est « plus du réel », mais un hyperréel (*idem*).

Enfin, demandons-nous si les œuvres numériques relèveraient d'« une expérimentation de tous les processus différents de la représentation : diffraction, implosion, démultiplication, enchaînements et déchaînements aléatoires [...] bref [d']une culture de la simulation et de la fascination, et non toujours celle de la production et du sens [...] » (*ibid.* : 99).

Le non-sens guetterait-il ? Y a-t-il dans l'art numérique une prolifération incontrôlée des variantes numériques qui aurait pour effet un effondrement de toutes les valeurs (Bergen 2010) ? Nous choisissons de mettre l'accent sur la créativité computationnelle, sur son pouvoir de renouvellement fictionnel, qui est lui-même régulé, sur les potentialités inhérentes aux artefacts numériques dont l'exploitation est en partie régie par un code. Notre réflexion croise celle de Baudrillard quand ce dernier rapproche l'« hyperréel » de l'« hypotypose » et de la « spécularité » (Baudrillard 1981 : 75). Osons avancer qu'en vertu de l'hypotypose, la réénonciation numérique non seulement met en lumière, rehausse et donne à voir, mais encore insuffle de la vie à des constructions régies par un code, en jouant également sur la *sensibilité* perceptive.

Dans la foulée, adressons à Deleuze, qui introduit la notion de simulacre, une double demande : (i) un réexamen du couple « original *vs* copie » ; (ii) une mise en avant de la puissance créatrice inhérente au virtuel opposé au possible. Nous cherchons à dépasser l'opposition entre le discontinu du code et le continu sensible en défendant l'idée que l'artefact numérique naît au point de *jonction* du continu et du discontinu, du flux et du devenir métamorphique, d'une part, et des segmentations/regroupements codiques, d'autre part, c'est-à-dire du qualitatif et du quantitatif<sup>38</sup>. Il n'est pas anodin que des chercheurs en IA mobilisent les théories de Deleuze pour rendre compte de la continuité d'un processus, au-delà ou à côté du caractère discret du code, et de la mutabilité (devenir métamorphique) de l'artefact numérique. Anna Munster (2006) développe une esthétique, voire une esthésie digitales, en accord avec les notions de perception et de sensation digitales<sup>39</sup>.

D'abord, le simulacre constitue une « forme supérieure », aux dépens du modèle et de la copie (Deleuze 1968 : 91-93) :

Renverser le platonisme signifie ceci : dénier le primat d'un original sur la copie, d'un modèle sur l'image. Glorifier le règne des simulacres et des reflets. [...] Le simulacre a saisi une *disparité* constituante dans la chose qu'il destitue du rang de modèle. [...] La chose est le simulacre même, le simulacre est la forme supérieure [...].

Si le simulacre permet de cultiver la différence, c'est parce qu'il

n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction*. Des deux séries divergentes au moins intériorisées dans le

---

<sup>38</sup> L'indétermination peut être inhérente au code (Fazi 2018).

<sup>39</sup> Pour Deleuze lui-même, les techniques de formalisation véhiculent du discret et excluent en cela l'intuition et le potentiel vécu de la pensée sensible.

simulacre, aucune ne peut être assignée comme l'original, aucune comme la copie (Deleuze 1969 : 302-303).

Adaptons ces propos à notre cas d'étude : la réenonciation numérique native est fictionnelle en ce qu'elle suppose la différenciation, la variabilité in(dé)finie, dans l'instant, qui recèle selon Deleuze une « puissance positive ». Celle-ci donne son fondement, à côté du code, aux capacités créatrices de la générativité computationnelle. Précisément, ajoutons à la notion de possible celle de virtuel. Si, pour Deleuze, la réalisation du possible n'ajoute rien, le virtuel – le potentiel ou la virtualité (Deleuze 1968 : 237)<sup>40</sup> – présuppose un impersonnel afin de faire éclater les états de choses, de créer cet événement qui instille une énergie nouvelle, notamment au profit de forces convergentes et divergentes à la fois canalisées (par le code, le programme, l'algorithme...) et débordant le déjà présent. Nous considérons que, comme tout art, mais de manière plus *ostensive* et en engageant des passions vives (du plébiscite au rejet), l'art numérique natif met en circulation des *simulacres fictionnels* co-construits en production et en réception, de manière intersubjective<sup>41</sup>.

Selon le cadre théorique mobilisé, on peut ainsi considérer les productions signifiantes (i) comme des représentations imaginaires endogènes, le spectateur choisissant de ne pas adhérer sur le mode de la croyance référentielle, (ii) comme des modèles et des combinaisons grâce auxquels la simulation peut « générer » un « hyperréel » et (iii) comme des simulacres dont la « puissance positive » réside dans la négation à la fois de la copie et du modèle. Nous voyons ainsi à quel point les notions d'imaginaire, de simulation et de simulacre, entretenues, permettent de caractériser la part fictionnelle de l'œuvre d'art numérique native plus finement. Tout se joue au niveau des oppositions entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire, entre l'original et la copie.

Dans la dernière partie, nous privilégierons l'angle de la *fiction-façonnage* ou *fabrication*, en rendant attentif à la puissance créatrice de la technologie.

### **3. La fiction-façonnage et le geste technique**

Nous l'avons suggéré *supra*, la génération d'images numériques « artificielles » plus ou moins inédites mobilise des interventions au niveau du codage sous forme binaire (discrétisation), de l'assemblage, de la programmation avec la formulation d'instructions de contrôle, de pratiques liées à des applications et, enfin, de l'affichage interprétant le code.

Poursuivons. En raison, plus particulièrement, de sa dimension collective impersonnelle, la créativité computationnelle est investie dans la construction de « mondes signifiants » : le mode d'existence de la fiction [FIC] selon Latour (2012) devient

probablement, d'un point de vue sémiotique, celui qui ordonne toute instauration d'un monde signifiant, en tant que monde, et en tant que signifiant, justement parce qu'il

---

40 Pour une acception technique de « virtuel », cf. l'espace de partage et de collaboration virtuel, les environnements virtuels d'apprentissage, les environnements simulés grâce à des casques de réalité virtuelle. etc.

41 Cf. Fabbri (2009) et Bertrand (2012) au sujet du simulacre et de la croyance.

convoque explicitement la participation active d'un collectif tout entier (Fontanille & Couégnas 2018 : 79).

Ainsi peut se vérifier l'idée que le mode [FIC] décrit l'« énonçabilité des mondes, et la possibilité d'instaurer des sémioses à partir des propriétés des mondes » (*ibid.* : 80)<sup>42</sup>.

Produire des sémioses en instituant la fiction-façonnage non seulement en condition, mais encore en composante essentielle de la mise en scène, c'est très exactement ce que vise le spectacle multimodal *Synaesthesia* (Emile V. Schlessler et le trio de jazz Reis-Demuth-Wiltgen, Luxembourg, novembre 2022). Grâce, essentiellement, au langage de programmation visual TouchDesigner<sup>43</sup>, développé par la société *Derivative* (Toronto), il fait assister à la conversion en temps réel de compositions musicales plus ou moins improvisées par le trio de jazz en une profusion d'images projetées sur un rideau séparant la scène de la salle et sur les parois de la salle. L'effet d'immersion provoqué par ce spectacle enchanteur est mis en tension, immédiatement, avec la technicité des *gestes* qui rendent possible le mappage des fonctionnalités audio et visuelles (visualisation du geste sonore). Il est significatif qu'une toile mi-transparente séparant la scène de la salle joue sur la frontière, son accentuation et son effacement, en érigeant en objet du voir le *processus* même de la mise en correspondance de la musique et de l'image, avec sa part d'indétermination, d'aléatoire, mais aussi de rigueur dans la programmation.

D'une part, le régime d'authenticité complexe que nous avons voulu définir *supra* peut nous fournir des critères pour statuer sur les degrés d'esthéticité et d'artisticité des œuvres : ici, des *compositions* comme champs de forces convergentes et divergentes, mais aussi des *formes* coulées dans un langage symbolique avec des conventions et des règles, qui s'inscrivent sur le support, se chevauchent, s'entrechoquent, fusionnent, se relayent, se défont :

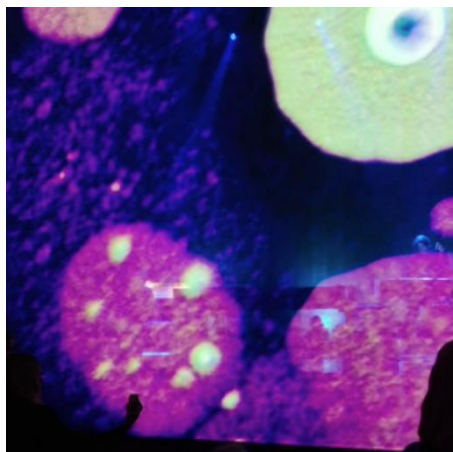


Figure 5. Emile V. Schlessler et Reis-Demuth-Wiltgen, *Synaesthesia*, Luxembourg, novembre 2022

D'autre part, l'événement, c'est également la *performance* interactive comme telle, l'orchestration, réinventée à chaque fois, des gestes collaboratifs (chorégraphie collective), avec son volet

---

<sup>42</sup> Cf. l'idée d'une fictionnalité intrinsèque à toute construction sémiotique d'un monde signifiant.

<sup>43</sup> Touchdesigner est un logiciel de programmation nodale, qui peut intégrer de la 2D et de la 3D. Il est capable de créer une interface avec tous les protocoles standards du son et de la lumière (capteurs numériques), pour un contenu multimédia interactif, chaque opérateur se voyant confier une tâche spécifique.

hautement technique – non seulement les gestes des musiciens, mais encore ceux d’Emile V. Schlessler manipulant des instruments de contrôle tels que des curseurs *kob* qui permettent de répercuter, en direct, des changements d’intensité, de vitesse... de la musique. Ce qui est visé, c’est l’accord entre organes du corps/gestes et prothèses techniques (contrôleurs gestuels), grâce à une connectivité générale. L’imprévu peut trouver son fondement dans de possibles désaccords (par exemple des désynchronisations)<sup>44</sup>.

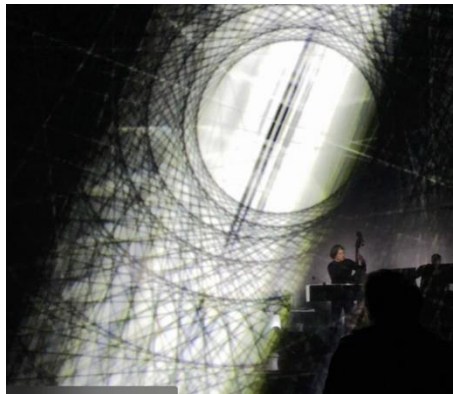


Figure 6. Emile V. Schlessler et Reis-Demuth-Wiltgen, *Synaesthesia*, Luxembourg, novembre 2022

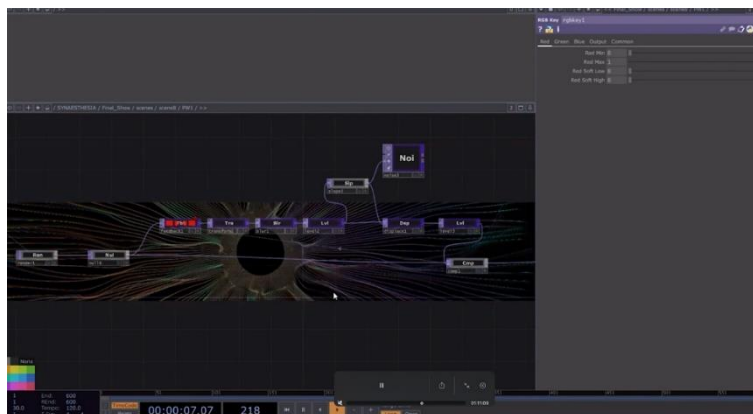


Figure 7. Une capture d’écran du réseau d’opérateurs (image fournie par Emile V. Schlessler)

L’art numérique peut ainsi être défini comme un art fictionnel qui renforce avec éclat les choix opérés par l’art contemporain : l’attention se détourne (partiellement) de la « chose produite » comme objet esthétique au profit de la « construction de stratégies d’adresse » (Lenain 2022), quand il devient possible et urgent d’étudier la *beauté* du *geste technique* (la beauté du code, de la programmation, de l’interaction, etc.), au-delà de la composition interne ou de la gestion chromatique d’un artefact numérique (Colas-Blaise 2023b). Désormais, le « contenu créatif de l’œuvre » (Lenain 2022) réside dans la construction elle-même : dans le façonnage qui est fictionnel et dans l’exhibition des moyens (notamment techniques) mis en œuvre.

<sup>44</sup> Cf. Gabriela Patiño-Lakatos (2018) au sujet de la « valeur » à chaque fois différente attribuée à des gestes largement répétitifs (dextérité apprise, maîtrise).

Ainsi, quels que soient les styles de mélange, le *compositing numérique* (Arnaud 2022) peut être au service de la féerie qui subjugue ou maintenir visibles les coutures et appeler au repli réflexif ; il peut attirer l'attention sur la *virtuosité* des gestes, entre geste machinal et invention. Dans tous les cas, la question barthésienne du « ça-a-été » s'efface devant celle du « ça-peut-être » et la multiplicité des possibles contenus dans l'image-matrice selon Edmond Couchot (1988). Elle perd de sa pertinence devant le « comment » : il s'agit de hisser au rang de l'événement cognitif et sensible, en deçà ou au-delà de l'artefact numérique produit, telles interprétations du code, telle activation des réseaux et nœuds, telles manipulations de l'interface.

### **Conclusion**

Le *Fake Art* n'est pas l'équivalent de l'*Art Fake* : ainsi, de la tromperie d'un Wolfgang Beltracchi qui fait croire en l'authenticité de plus de cinquante-cinq « faux », de Max Pechstein à Max Ernst... Au terme de nos investigations, il apparaît qu'aborder l'art numérique natif sous l'angle de la fiction permet d'en préciser les spécificités – d'abord, son « authenticité paradoxale complexe ». Ensuite, sous certaines conditions théoriques, l'artefact numérique natif peut être considéré comme une représentation endogène. À condition d'être pensé sur le modèle de la « carte », il peut également être dit précéder le « territoire ». Souhaitant avoir une vision plus surplombante et cultiver le débat, nous avons consenti à un autre déplacement du point de vue : problématisant la copie et le modèle, nous nous sommes demandé si l'artefact numérique est réglé sur le principe d'une *différenciation* incessante, à la base du simulacre. Enfin, nous avons voulu approfondir la réflexion sur les conditions de la fabrication/du *façonnage* d'un monde numérique moins imaginaire qu'*autre*.

Approcher l'œuvre numérique native sous l'angle de la fiction artistique et de la fiction-façonnage, de la simulation et du simulacre, c'est avant tout mettre l'accent sur la construction de mondes signifiants : sur les potentialités que l'œuvre recèle et sur la génération computationnelle de possibles au croisement du codage et du flux du devenir, du discontinu et du continu, de la discrétisation/assemblage et de la poussée sensible et perceptive, du calcul et du virtuel.

Élargissons la perspective pour finir : l'art numérique fictionnel ainsi caractérisé manifeste-t-il une *forme de vie* ? Il propose une *scénarisation* qui invite à la réflexivité. Il donne ainsi un retentissement maximal à l'échange d'énoncés artistiques thématiques, figuratifs et plastiques, auxquels sont attachés des rôles et des passions. Il met en valeur son aptitude à se donner en partage, en manifestant, plus largement, la forme de vie de la connectivité.

### **Bibliographie**

ARNAUD, Jean

2022 « Le composite comme outil critique », *Sens public*, p. 1-25. Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/1098387ar> (consulté le 28/05/2024).

BACHIMONT, Bruno

2022 « Donner du sens aux données : les ruses du numérique. Les disciplines du document face à la métis du calcul », *Interfaces numériques*, vol. 11, n° 2.

BAETENS, Jan

1988 « Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue Philosophique de Louvain*, t. 86, n° 70, p. 192-199.

- BAUDRILLARD, Jean  
1981 *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean  
1972 *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.
- BERGEN, Véronique  
2010/1 « Saisies du simulacre chez Baudrillard et chez Deleuze », *Lignes*, n° 31, p. 37-49.
- BERTRAND, Denis  
1993 « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1, 1993, p. 25-32.
- BERTRAND, Denis  
2012 « Croyance et simulacre », in Denis Bertrand, Bruno Clément et Christian Doumet (éds.), *Croyance, crédit, créance. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, Paris, Hermann.
- BOUILLOUD, Jean-Philippe  
2013/2 « Le vrai du faux. Croyance et vérité autour de l'œuvre du faussaire », *Nouvelle Revue de Psychosociologie*, n° 16, p. 51-71.
- CALIANDRO, Stefania  
2022 « Fake Art, entre le contrefait et le contrefactuel », *Interfaces numériques*, vol. 11, n° 2.
- COLAS-BLAISE, Marion  
2023a *L'énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- COLAS-BLAISE, Marion  
2023b « Les critères de l'art au risque du numérique. L'œuvre-réseau », *Visible*, n° 12.
- COUCHOT, Edmond  
1988, *Images. De l'optique au numérique*, Paris, Hermès.
- DELEUZE, Gilles  
1968 *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles  
1969 *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- FABBRI, Paolo  
2015 « Sémiotique, stratégies, camouflage », *Actes Sémiotiques*, n° 118. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5391> (consulté le 28/05/2024).
- FAZI, Beatrice  
2018 "Digital Aesthetics: The Discrete and the Continuous", *Theory, Culture & Society*, vol. 36, n° 1. Disponible sur: <https://doi.org/10.1177/0263276418770243> (consulté le 28/05/2024).
- FONTANILLE, Jacques & COUÉGNAS, Nicolas  
2018 *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, Limoges, PULIM.
- GENETTE, Gérard  
1994, *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
- GOODMAN, Nelson  
1968 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, Kansas City, The Bobbs-Merrill Company, Inc. (revu en 1976) ; *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1983 *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph  
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GUILLEMARD, Denis  
2018 « Authenticité et patrimoine, l'immobilité changeante », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, vol. 21, n. 1.
- LATOURE, Bruno  
2012 *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte.



LENAIN, Thierry

2022 « Le geste auctorial », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 19(3), p. 342-370.

LEONE, Massimo

2022 “Semioethics of the Visual Fake”, in Thomas Dreier et Tiziana Andina (éds.), *Digital Ethics. The issue of images*, Bloomsbury Publishing, Nomos/Hart.

MANOVICH, Lev

2023 “AI Images and Generative Media”, in Lev Manovich et Emanuele Arielli, *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*. Disponible sur : manovich.net and gc-cuny.academia.edu/LevManovich (consulté le 28/05/2024).

MUNSTER, Anna

2006 *Materializing New Media. Embodiment in information aesthetics*, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Press.

PASCUITO, Elsa

2014 « Le simulacre à l'épreuve de l'hyperréalité », in Yves Citton et Angela Braitto (éds.), *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, UGA Éditions, p. 131-141.

PATIÑO-LAKATOS, Gabriela

2018/1 « Image numérique interactive, articulation intersémiotique et construction subjective : une expérience pédagogique de visualisation du geste sonore », *Cliopsy*, n°19, p. 47-66.

REYES, Everardo

2015 « La data visualisation comme image-interface », in Béatrice Arruabarrena (éd.), *Revue Documentaliste – Sciences de l'Information*, dossier « Datavisualisation : des données à la connaissance », Paris, ADBS. p. 38-40.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2005 « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n°175-176, p. 19-36.

VEALE, Tony, CARDOSO, F. Amílcar & PÉREZ Y PÉREZ, Rafael

2019 “Systematizing Creativity: A Computational View”, in Tony Veale, F. Amílcar Cardoso (éds.), *Computational Creativity. The Philosophy and Engineering of Autonomously Creative Systems*, New York, Springer, p. 1-19.

Pour citer cet article : Marion Colas-Blaise. « La fiction au risque de l'art numérique », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8651>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

## **II. « Être vrai » ? Horizons ontiques et phénoménologiques**

# ACTES SEMIOTIQUES

Littérature et catégorisation de la réalité. La véridiction à l'épreuve du langage et de ses formes<sup>45</sup>

Literature and categorization of Reality. Veridiction put to the test of language and its forms

Georice Berthin Madébé

Institut de Recherche en Sciences Humaines de Libreville (Gabon)

Résumé : Lorsqu'on se réfère à la notion de *véridiction* dans l'analyse sémiotique littéraire, le référent n'est jamais loin. D'un côté, le discours prend la réalité qu'il reproduit pour modèle absolu. De l'autre, il se présente comme son propre centre de référence en développant diverses stratégies de *faire croire être vrai*. Dans les deux cas, il doit proposer un contrat de véridiction fondé sur un *faire croire* auquel se soumet l'énonciation. L'étude du roman *Au bout du silence* de Laurent Owondo donne lieu à une réflexion révélant dans quelles conditions la *véridiction littéraire* se meut en une épistémologie propre modifiant à l'occasion notre perception de ce que sont le *sens*, le *langage* et la *réalité* référentielle. Cet article propose donc de renouveler deux des concepts majeurs de la sémiotique greimassienne : les concepts de *véridiction* et de *vérité*, cette transformation étant rendue possible par l'ouverture de la sémiotique aux autres disciplines. Ici, les sciences cognitives avec lesquelles on peut voir comment l'énonciation transforme la réalité en « matière » tensive. L'interprétation sémiotique de ce phénomène désigné *substantialisation* permet d'imaginer un environnement épistémologique dans lequel la conception de la *vérité littéraire* se confond avec des *simulacres sensibles* de la réalité produits non plus des combinaisons élémentaires ou complexes du discours, mais émergés des formes qu'il peut prendre.

Mots clés : discours, énonciation, langages, réalité, véridiction

Abstract: When we refer to the notion of *veridiction* in literary semiotic analysis, the referent is never far away. On the one hand, the discourse takes the reality it reproduces as its absolute model. On the other hand, it presents itself as its own reference center by developing various strategies to make people *believe to be true*. In both cases, it must propose a contract of veridiction based on *making believe* to which the enunciation submits. The study of the novel *Au bout du silence* by Laurent Owondo gives rise to a reflection revealing under what conditions literary truth moves into its own epistemology, occasionally modifying our perception of what *meaning*, *language* and *referential reality* are. This article therefore proposes to renew two of the major concepts of Greimassian semiotics : the concepts of veridiction and truth, this transformation being made possible by the opening of semiotics to other disciplines. Here, the Cognitive Sciences with which we can see how enunciation transforms reality into tensive "matter". The semiotic interpretation of this phenomenon called *substantialization* makes it possible to imagine an epistemological environment in which the conception of *literary truth* merges with *sensitive simulacra* of reality produced no longer from elementary or complex combinations of discourse, but emerged from the forms that it can take.

Keywords: Discourse, Enunciation, Languages, Reality, Truth

---

<sup>45</sup> Cet article est écrit avec l'appui de la Fondation des Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) de Paris qui, m'ayant fait lauréat de son concours d'excellence en 2022, m'a permis d'approfondir les recherches entre littérature, linguistique, sémiotique et sciences cognitives.

Nous devons surmonter la tradition philosophique qui tient le mental et le physique comme deux domaines métaphysiques distincts.

John R. Searle.

## **Introduction**

Les développements de la sémiotique postgreimassienne recommandent un peu plus de recul avec l'histoire de la discipline autour du structuralisme, notamment celle de l'époque où A. J. Greimas s'efforçait à en situer la place au sein des sciences du langage.

Prendre distance avec la sémiotique et ses paradigmes structuralistes n'est pas les renier. Au contraire, cette attitude permet d'en réévaluer les concepts fondateurs. Ici précisément, celui de *véridiction*. Cependant, cette démarche n'est pas aisée, surtout quand elle adopte un point de vue transculturel.

Cherchant à résoudre les lyses des pathologies mentales en Afrique à partir de la doxa psychanalytique freudienne, Samuel Mbadinga (2024) s'est longtemps heurté aux barrières érigées dans l'esprit de ses patients par l'existence supposée des fantômes, véhicules de la sorcellerie dans les traditions africaines. Pour lui, plus que les complexes d'Œdipe ou d'Électre, se sont eux qui travaillent aux déformations psychiques. Pour préserver l'heuristique freudienne, il lui a donc fallu transformer le statut psychanalytique de ses objets – le fantôme et les complexes d'Œdipe ou d'Électre –, afin de générer une pratique efficiente des thérapies cliniques, de sorte que celles-ci fassent sens et pour ses patients et pour la science de l'inconscient.

Cette prise de position est fondamentale pour qui cherche le sens et ses figures au plus près de ce que peut être la vérité portée par un discours, en particulier, le littéraire africain. Ainsi, étudier la catégorisation de la réalité dans *Au bout du silence* de Laurent Owondo (2016), dans son rapport à la véridiction, conduit à adopter pareil positionnement. Dans le développement qui suit, on comprendra pourquoi.

### **1. Le problème**

Lorsqu'on s'intéresse à la véridiction dans la littérature, et plus spécifiquement, dans la littérature africaine en langue française, on est pris dans un étau qui confronte différentes connotations culturelles du récit : le point de vue africain (cf. M.aM. Ngali 1975), et celui étranger pour qui la fiction se conçoit d'abord comme un discours transcrit, selon des modalités structurelles propres par lesquelles on la reconnaît.

Outre les problèmes propres aux épistémès littéraires locales et leurs formes de vie – la déclamation d'un récit oral peut durer plus d'un jour, sous des contraintes modales culturellement pertinentes –, il existe aussi celui de la réception des formes canoniques des modèles fictionnels imposés par la colonisation.

En effet, dans le roman africain, la véridiction s'est posée dans les termes identiques à son traitement en Europe, dans la mesure où la philosophie du langage qui a prospéré dans le continent, de l'époque coloniale à aujourd'hui, répond des mêmes paradigmes linguistiques et narratifs développés en Occident depuis l'apparition du roman réaliste il y a deux siècles. Le chambardement littéraire opéré à la fin des années 1960 en Afrique subsaharienne, qui s'est prolongé jusqu'à la fin des années 1980, incline à réinterpréter la théorie de la véridiction hors de ceux-ci.

### 1.1. La catégorisation littéraire dans le roman subsaharien des années 1960-1970

Au bas mot, le vraisemblable qu'analyse Greimas dans *Du sens II*, situe le rapport du sujet au langage, et celui du langage au *devoir-faire-apparaître* le discours comme porteur de vérité. Voilà qui donne au *contrat de véridiction* une sommaire définition. Dans le roman africain, celui-ci a connu des transformations radicales dans les années 1970, avec des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, etc. La grande tendance était de parler le français en langues locales. Kourouma écrivit nombre de ses romans en observant ce principe. « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume », asserte d'emblée le narrateur de *Les soleils des indépendances* (1968)<sup>46</sup> dans un français inattendu. « Avoir fini » ou « Ne pas soutenir un petit rhume », en français courant, se traduisent par « mourir ». Bien plus que l'effet de suspension de l'information narrative par la vernacularisation du français, c'est la structure du discours chez Kourouma qui confirme l'usage malinké de la langue de Molière. Deux phrases qui veulent dire la même chose – problème de redondance et de logique, auquel il faut associer une syntaxe malinkée sous-jacente, puisque Kourouma lui-même invite son lecteur non malinkophone à le comprendre seulement du point de vue linguistique malinké –. Dans la suite du roman, ce contrat de véridiction se construit à base de *proverbes, sentences, dictons, aphorismes*, etc.

Chez Sony, l'expression *vili ou lari*<sup>47</sup> « kulabul kintu », devenue dans *La vie et demie* (1970)<sup>48</sup>, « dormir la femme », ne signifie pas la même chose, sauf à l'imaginer comme un calque linguistique (Ngal 1995), puis en tirer les conséquences sémiotiques. Il n'en suffisait pas plus à la critique africaine pour trouver dans les deux romans un fantastique qui, étendu à d'autres œuvres, contourna le traitement du statut de la véridiction.

### 1.2. Catégorisation et discours littéraire dans le roman des années 1980

Le second problème est celui posé par le roman des années 1980. Loin des problématiques de la transcription du français en langues locales, cette fiction a résolu autrement l'équation de la subjectivité énonciative par la catégorisation narrative. Si dans les années 1970, le contrat de véridiction littéraire se fondait sur des manipulations du langage de nature intersémiotique, dans les années 1980, il prend un autre chemin. Si le premier est interprété comme un *faire-paraitre-vrai* non nécessairement en adéquation avec le référent – d'où la dimension fantastique imputée aux romans de cette période –, la seconde valse des fictions conçoit l'écriture comme une *traduction* de l'expérience sociale du sens marquée par des logiques littéraires elles aussi innovantes. Elle a donné naissance à d'autres régimes sémiotiques du discours, dont l'intérêt épistémique réside dans le changement de statut du contrat de véridiction. Il en est ainsi d'*Au bout du silence* de Laurent Owondo paru pour la première fois en 1985<sup>49</sup>. Au chapitre 2, le narrateur écrit :

---

<sup>46</sup> Désormais *LSI* dans la suite du texte.

<sup>47</sup> Langues du Congo Brazzaville.

<sup>48</sup> Désormais *LVED* dans la suite du texte.

<sup>49</sup> Désormais *ABS* dans le texte.

À l'heure où le soleil magnifie l'horizon de pourpre avant de s'enfoncer dans la mer, l'enfant vit revenir ceux qui avaient fait escorte à son aïeul assoupi. Chacun rentrait à reculons dans la cour, se lavait le visage d'eau salée avant de l'enduire de cendre. Pour la première fois depuis ce matin, Anka se rendit alors à l'évidence : Tat' était mort sans lui donner les yeux. (2016 : 74)

À l'analyse, deux options s'imposent pour la compréhension de ce fragment de texte. Soit on l'interprète en fonction de sa structure linguistique. Alors, on y trouve de nombreuses contradictions. « S'assoupir » veut-il dire réellement « mourir » ? Que peut signifier, entre autres, l'expression : « Tat' était mort sans lui donner les yeux » ? Pour saisir cet énoncé avec pertinence, il faut donc tenir compte des pratiques sémiotiques (Fontanille 2004) locales en fonction desquelles pareilles syntaxes sont conçues. La conclusion qu'on tire de ces remarques rapides n'en est plus que conséquente. Si le roman africain auquel nous avons affaire imagine de nouvelles stratégies énonciatives fondées sur la manipulation du schématisme grammatical du français, puis sur la vernacularisation de ce dernier par dérivations successives des formes de vie narrative, il modifia en même temps les termes du traitement littéraire de la véridiction. La structure du contrat intersubjectif s'en trouva ainsi transformée.

## **2. Véridiction, catégorisation et structure sémiotique de la subjectivité fondamentale**

La crise de la véridiction rencontrée dans le roman africain subsaharien est une crise bien connue des sémioticiens. Dans les théories sémiotiques disponibles, elle évoque le passage, dans les années 1990, de l'énoncé à l'énonciation. En outre, elle a conduit à considérer les actes d'énonciation eux-mêmes comme des actes de langage propres. Chez des auteurs comme Petitot (2004 ; 1985) ou Bordron (2011), elle induit la problématique des morphologies et/ou du schématisme discursif autour de la structuration ou de l'émergence du sens. Dans sa configuration africaine, ladite crise montre la catégorisation comme une culture énonciative prédéterminée par la manière dont les actants du discours assument des positionnements axiologiques par rapport à la traduction des référents physiques et/ou métaphysiques. Or, dans la tradition sémiotique narrative, le concept de *sémiotique naturelle* incline à penser que le sens précède l'énonciation, le sujet énonçant paraissant soumis aux contraintes linguistiques auxquelles se subordonnent ses énoncés. C'est cette autonomie sémiotique du langage que recherche à contourner le roman africain de la période 1970-1990 ; période dans laquelle se situe *ABS*. Le langage qu'on y rencontre semble en effet ne pas correspondre aux usages linguistiques établis de la littérature africaine. Ce qui en fait un roman assez singulier dans sa forme. Aussi, face à la rigidité normative des langues auxquelles recourt *ABS*, l'acte d'énonciation s'y transforme en une traduction d'événements façonnée par la déformation schématique du français au contact de la culture de l'auteur. On aurait donc affaire au phénomène de la sensibilisation discursive que soulevait déjà Greimas en 1987, dans *De l'imperfection*.

Si le problème du contrat de véridiction que propose *ABS* par le biais de sa *morphologie énonciative* s'appréciait de ce point de vue, il aurait pour conséquence épistémologique immédiate une autre façon de percevoir la catégorisation en littérature en général, et en littérature africaine en particulier.

Parler ou écrire, exigent en effet un certain niveau de transcendance pour « assumer [...] la vérité » inscrite dans une « conception du discours en tant que représentation d'autre chose » (Greimas 1983 : 105) se présentant sous forme d'une *pensée qualitative* que Searle (2019 : 26-27), par exemple, dénomme *qualia*.

Pour régler le problème lié à la catégorisation dans le contexte développé ici, il faut, me semble-t-il, voir au-delà de la sémiotique, pour reconfigurer l'*objet du discours*, c'est-à-dire précisément le référent à partir duquel celui-ci s'autoorganise pour produire du sens à travers les formes qu'il peut adopter.

Lorsqu'elle se penche par exemple sur le problème de la continuité subjective, étonnamment, l'anthropologie et les neurosciences ne sont jamais loin. Dans cette perspective, prédiquer en fonction d'un référent concret, dont la nature définit *a priori* les configurations, ne renvoie pas nécessairement aux mêmes instances ni aux mêmes opérations sémiotiques que doit développer l'acte d'énonciation, surtout quand celui-ci se destine à rendre compte des réalités sensibles (Petitot 2004 ; Bordron 2011). Dans le premier cas, l'énonciation traite des événements en fonction des outils dont disposent les langues naturelles. Dans le second cas, elle doit inventer des formes de vie discursive assez singulières pour informer les réalités sensibles ou mentales en fonction des expériences qui les génèrent en les exposant comme réalités sémiotiques profondes, signifiantes et donc pertinentes. Ainsi, par la prise en compte de leurs valeurs sémiotiques et de leurs valences constitutives, les états de conscience les disposent comme des *sens-objets* soumis à la mémorisation subjective. C'est pourquoi cette dernière apparaît fondamentalement marquée par « certaines formes particulières d'organisation de la matière » (Eldman 1992 : 15, cité par Candau 2005) sensible déclenchée, mais surtout articulée entre *un dehors* et *un dedans* du sens en fonction desquels s'établissent, d'une part, la logique passionnelle du discours (Greimas & Fontanille 1991), et d'autre part, la structuration des actes déterminés par l'éprouvé (Hénault 1994).

Ce que l'on désigne par *substantialisation* décrit ce processus de recouvrement mutuelle du référent externe et de son correspondant sensible interne au sujet, à partir desquels se structure la sémantique tensive qu'identifie l'instance de l'énonciation comme une donnée qualitative correspondant à une réalité sémiotique externe ramenée au corps-chair par une expérience fondamentale du sens. Pour Bohler, cette disposition sémiotique qui permet d'« établir des liens entre l'état de son environnement à l'instant T et son état futur est la base de ce qu'on appellera, chez une espèce hautement cérébrée comme l'homme, le sens » (2020 : 24). Plus loin, il complète : « à un niveau plus fondamental encore, il y a le sens que l'esprit humain insuffle au fonctionnement du monde lui-même ». Au plan neuroscientifique, cette articulation renvoie à une « émission de dopamine de plus en plus tôt, avant même que les événements ne se produisent réellement, [...] ce qui permet à l'esprit humain de s'inscrire dans le temps et de discerner des liens entre ce qui se produit maintenant et ce qui surviendra demain, bâtissant ainsi des ponts qui relient les choses au sein de l'environnement » (25).

*Substantialiser* la réalité, de ce point de vue, correspond toujours à des opérations sémiotiques bien complexes, lesquelles associent aussi bien les événements dont on parle, la conscience qui les observe, et des phénomènes sensibles dont la structure tensive et/ou passionnelle renvoie à des opérations « sémiotiques » propres au corps-chair exécutées en dehors de tout contrôle personnel (Petitot 2004).

Ainsi, le mécanisme neuronal structurant le sens à ce niveau sémiotique encore plus fondamental tient en effet des processus (neuro)biologiques ou (neuro)cognitifs immanents au fonctionnement de l'anatomie humaine, indépendamment donc des langues. André Jacob (2017) rapporte une expérience des neuroscientifiques avec les sourds-muets pour tester leurs aptitudes à dire le monde, malgré leurs handicaps biologiques et neuromoteurs. De la même manière, Antonio Damasio (2002) rend compte d'un cas d'étude mené avec une personne ayant perdu la mémoire à court terme. Son objectif était de mesurer sa capacité à associer des personnages aux rôles qu'ils devaient incarner (gentil, méchant, neutre). Ces expériences furent concluantes. Elles montrèrent que le sens est d'abord une réalité interne au sujet. En tant qu'il est proprement lié à l'architecture anatomique de toute biologie vertébrée, il apparaît doté d'un langage autonome auquel peut accéder le sujet. De ce point de vue, le langage articulé paraît telle une prothèse, une extension « sociotechnique » relevant de l'évolution de Sapiens. La conclusion qu'en tirent les anthropologues de la conscience devient plus que significative de la réalité objectale des langages : « il faut distinguer, écrit Caune, la mémorisation purement mentale, faisant appel aux seules ressources du cerveau humain, de toutes les autres formes de mémorisation utilisant des supports matériels d'une grande diversité [...] » (51). Pour Changeux (2003 : 14), « Homo sapiens est avant tout une espèce communicante qui se définit désormais par la genèse, la propagation et la transmission de représentation de cerveau à cerveau au sein du groupe » (cité par Candau, *op. cit.* : 51). La part immanente du sens rattachée aux émotions (Damasio 2002) et à l'expérience (Bohler 2020), à travers des mécanismes biologiques et neurocognitifs, est donc par définition métasémiotique. Elle répond de la substantialisation grâce à laquelle le sujet se définit une identité sémiotique à long terme dans l'espace et dans le temps. Pour Searle (2019), elle est le fondement de la pensée qui implique « la qualitativité de la subjectivité » au moyen de l'expérience des événements (27) dont procède la construction de l'« ontologie à la première personne » (*idem*) qui a affaire avec le langage. De fait, confirme Jacob, « le langage, avant toute science, nous fait voir l'invisible, en ce sens qu'il promeut des relations qu'assument les schèmes. Or ceux-ci correspondent à un voir qui est de l'ordre du comprendre. C'est-à-dire que pour les voir, il faut être devenu capable de comprendre, en dépassant le voir initial proprement sensible » (2017 : 68).

Passer par ce long détour était nécessaire. Il fallait que soit mis en évidence la double réalité du sens, entre sa configuration matérielle externe et celle sensible interne articulées en plan de langage, que l'énonciation perçoit comme des données dont elle peut rendre compte par différents mécanismes de production du langage. En l'occurrence, le sensible couramment admis comme une structure tensile interne au sujet de l'expérience du sens, ou précisément la structure qualitative de ce dernier, prennent des formes significatives dans le corps-chair. D'évidence, ce sont ces formes que la catégorisation en Littérature s'emploierait aussi à décrire ou à traduire, comme ce serait le cas dans *ABS*. Ainsi, décrire ces formes de nature sensible consisterait à attribuer à leurs items ou à la sémiose que ceux-ci configurent, des propriétés sémiotiques propres issues de l'expérience. L'innovation linguistique consisterait donc en leur réarticulation sous forme d'expressivités singulières et personnalisantes. Dans *ABS*, cela s'observe dans le fragment suivant :

Mais voilà que l'enfant de Kota et Nindia démantait. Tout en lui était le contraire du mouvement. Son silence criait à chacun que la terre où étaient tombées les larmes portait



encore le deuil ; comme si l'eau du rocher couvert de mousse n'avait pas lavé, comme si les masques n'avaient pas dansé et allumé la flamme au seuil de sa porte. (85)

Au-delà des verbes transitifs ici employés à la forme intransitive, l'usage également équivoque des termes « contraire du mouvement », « eau du rocher couvert de mousse », « masques » crée une incertitude sémantique. Dès lors, le sens du fragment devient imprécis, sans référent concret, si son interprète ne tient guère compte de l'environnement et des pratiques sémiotiques (Fontanille 2008) qui y prospèrent, c'est-à-dire ici, l'expérience avec laquelle *ABS* entre en rapport sous la forme d'une valence tensive mettant en relation le sens réel et sa configuration syntaxique.

La figure du roman que propose cette œuvre littéraire présuppose donc l'existence d'une instance fondamentale avec laquelle le langage est aux prises, dans le but manifestement inavoué de faire sauter ses propres normes admises, aux fins d'en induire d'autres, de telle sorte que se libère son potentiel morphologique sous d'autres figures plus sémiotiques que linguistiques. En conséquence, la recherche épistémique de la vérité littéraire par voie de catégorisation du réel établirait ses propres règles de véridiction. Si tel est le cas, la production du langage serait désormais réduite aux modes d'articulations qu'impose le traitement simultané de la réalité soumise à une énonciation contrainte par différentes consciences du signe : celles linguistiques et celles sémiotiques. C'est précisément dans cette configuration que la production du sens devient un acte sémiotique par excellence. En effet, comme le pensent Greimas et Fontanille (1991), l'énonciation devra dorénavant répondre d'une instance du discours confrontée à un *dehors* et à *dedans* du sens articulés en plan de langage par l'expérience langagière qui la fonde.

Si le langage dans *ABS* acquiert une autonomie intrinsèque vis-à-vis de la langue et de ses usages établis, puis se distingue des pratiques énonciatives antérieures de la littérature africaine, ce serait en vertu de cette fracture sémiotique entre la réalité externe du sens (les événements tels qu'ils se déroulent) et sa réalité interne (les événements tels qu'ils sont perçus). La position énonciative que défend ce roman découvre ainsi sa nature métasémiotique à travers un point de vue du discours qui montre l'activité linguistique non nécessairement comme un besoin de transfert d'informations, mais plutôt comme la recherche par l'énonciation en acte d'ajustements constants entre *sa visée propre* et *l'objet du discours*. Ainsi, saisir la logique de catégorisation discursive qui se déploie dans *ABS* exigerait au moins que soit défini un arrière-plan d'immanence posé comme domaine de définition propre à l'énonciation en acte. Les langues de l'auteur ainsi que le français, désormais rabattues à l'intérieur du sujet sous forme de signifiants sensibles, renverraient à un univers fondamental, soumettant en conséquence le discours aux instances d'arrière-plan qui contrôlèrent la morphologie discursive réalisée, entre des *formes grammaticales* et des *formes non grammaticales* par définition imprévisibles. Ce phénomène, on le voit concrètement se matérialiser dans les analyses de Petitot (2004) à propos du *Laocoon* de Goethe. Ici comme là, il s'agit du même processus d'*ontologisation du langage*.

Le passage par ce long biais théorique stimule une autre compréhension de l'architecture du langage, et par conséquent du sens. Cette compréhension établit ci-dessous les bases sur lesquelles réinterroger le statut de la véridiction dans *ABS*.

### 3. Littérature, sémiotique et catégorisation

On peut maintenant, comme Greimas le suggère, considérer de façon « naïve » le problème de la vérité dans la relation intersubjective imposée par les catégorisations littéraires. Les artefacts fictionnels peuvent en effet s'apprécier comme des duplications de la réalité qu'ils cherchent à traduire, selon les propriétés des langues naturelles, pour rendre compte de la vérité du point de vue de la « conscience linguistique » qui l'informe. Mais toute catégorisation de la réalité agit plus ou moins intentionnellement contre sa propre visée communicationnelle (cf. *De l'imperfection*). Dans ce cas, elle se dote d'un langage dont la forme de vie a aussi pour fonction métasémiotique d'articuler en plans du langage (L. Hjelmslev 1971) la part de la signification liée aux expériences qualitatives de sens échappant aux structures linguistiques.

Cette perspective permet de montrer la catégorisation littéraire comme un *savoir-faire épistémologique*, dont l'objet serait de manifester les conditions du *savoir-faire-apparaître-vrai* non nécessairement dépendant du schématisme linguistique des langues. La sémiotique narrative, *via* la structuration de sa morphologie épistémologique, n'avait pas vu ce problème. Ainsi pouvait-elle affirmer : « tout métalangage que l'on peut imaginer pour parler du sens est non seulement un langage signifiant, il est aussi substantivant, il fige tout dynamisme d'intention en une terminologie conceptuelle » (Greimas cité par Petitot-Cocorda 1985 : 274). Cependant, la sémiotique narrative se réajusta d'elle-même plus tard. Ainsi, dans les termes actuels de sa problématisation, ce sens qui échappe aux structures des langues fait l'objet d'une quête épistémologique réactualisée (Searle 2019). Pour Petitot (2004), il relève davantage de la problématique morphologique du sens.

Poser la catégorisation littéraire comme une métaphore épistémologique productive d'innovations langagières, c'est nécessairement changer les repères théoriques du raisonnement sémiotique. Situer l'existence d'un *sens qualitatif* et de sa *sémiosis propre* au niveau antéprédicatif conduit à tenir compte de la manière dont son apparaître fondamental est articulé en neurosciences et en anthropologie cognitive. Dans « "Football" ou la chanson de Mackjoss. Traduction et (in)stabilité structurelle du discours » (Madébé 2024), la catégorisation avait déjà été perçue comme une épistémologie dont le faire s'observe à travers la manipulation des schémas linguistiques. Dans la présente contribution, nous tenterons d'affiner cette hypothèse, avec pour ambition d'établir les outils méthodologiques d'accès au niveau le plus fondamental de la signification.

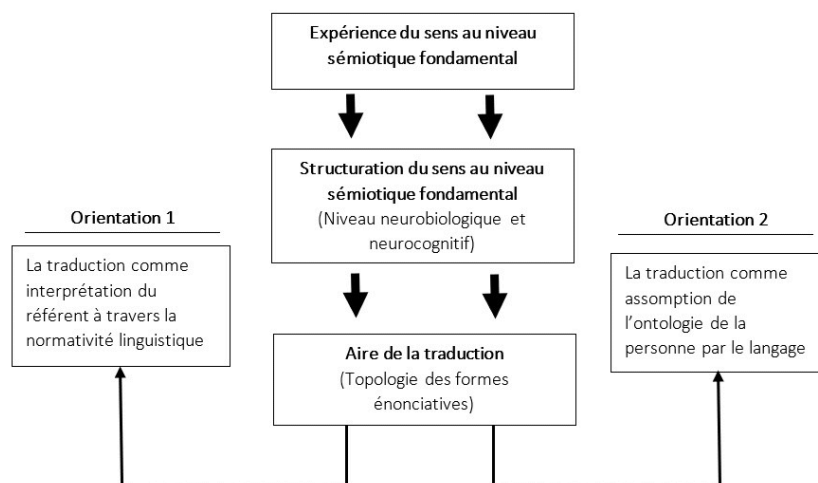
#### 3.1. Éléments pour une méthodologie extractive du sens morphologique

En manifestant le plan de l'expression comme porte d'entrée à travers laquelle atteindre la signification profonde d'un récit, et s'écartant de l'empirisme en rapport avec la nature proprement phénoménologique du sens, la sémiotique du siècle précédent s'appropriait le discours dans les termes avec lesquels le lui avait légué la linguistique saussurienne et benvenistienne. La problématique liée au schématisme structurel du discours, telle qu'elle apparaît chez Petitot (1985 & 2004) ne pouvait donc faire objet d'aucune étude, du moins, à cette époque.

En tenant compte des nouvelles orientations de la sémiotique, on admet implicitement que toute articulation du sens saisie *en acte* déploie des configurations par lesquelles le discours encode/crypte, en-deçà ou au-delà du langage, le sens fondamental qui lui échappe. Pour le sujet parlant ou écrivant, cette approche transforme l'intersubjectivité en plans de langage articulant une proprioception à une

intéroception ; articulation qui rend simultanément compte du sens *vu du dedans* de l'expérience et celui *exposé en dehors* d'elle, mais tel qu'il est informé par le discours. La catégorisation pouvant maintenant être définie comme l'acte d'énonciation homogénéisant les deux plans (Greimas & Fontanille 1991) manifestés par une telle structure intersubjective du sens, traduire ce dernier dans une langue significative de sa réalité fondamentale induit un rapport aux signes qualitatif/intensif. Dans ce contexte, énoncer équivaut à rendre compte du contenu qualitatif du sens ou de ses états de conscience (Damasio 2002), non sans tenir compte des états de choses correspondant à la réalité concrète en articulation avec l'expérience. Aussi, les productions discursives, ici précisément ce que nous désignons *catégorisation de la réalité*, seraient donc, selon les propres mots de Greimas, des « langages de connotation ». C'est-à-dire : des « faire interprétatif[s] constructeur[s] de méta-langage[s], [des] faire qui manifeste[nt] ostentatoirement le savoir sur le croire » (1983 : 113).

Le *triple lien* émergeant entre les états internes du sujet, les états externes du monde, et leurs manifestations en langage, est évocatoire de la phanérologie peircienne. Ce *triple lien* positionne la catégorisation de la réalité par le discours littéraire comme une épistémologie proprement déterminée par une temporalisation du sens également propre. Quatre paramètres le constituent : i) la langue, ii) le sens expérimenté comme réalité antéprédicative ou donnée sensible, iii) ce même sens posé comme catégorie sémiotique autonome correspondant, pour l'actant du discours ou pour le discours lui-même, à une réalité renvoyant à quelque chose d'autre qu'elle-même, et avec laquelle elle concorde pour quelque raison ou à quelque titre que ce soit, iv) la traduction comme *énonciation en acte* productrice des formes schématiques sémiotiquement articulées à une architecture fondamentale du sens. Cette disposition épistémologique suggère le schéma ci-dessous :



Schéman° 1 : Langages et épistémologies de la catégorisation littéraire

Si, J.-C. Coquet, suivant Merleau-Ponty, affirmait que le sens relève d'expériences sémiotiques fondamentales, ici, on ajoute qu'il est aussi une affaire de chimie du corps, et de la « linguistique » propre à celle-ci « vue » et « comprise » par les systèmes neurobiologique et neuromoteur à partir desquels se structurent le sensible et sa tensivité dans le corps-chair (Fontanille 2004) à ce niveau plus fondamental. Il est donc une sémiose qui rend possible la compréhension des états internes et des régimes de la subjectivité, états et régimes par définition à la fois chimiques et neurocognitifs. Alors que

cette linguistique du corps doit être traduite en langages humains, elle se confronte à deux modes de verbalisation. Le premier mode se comporte comme une traduction conforme aux usages linguistiques en vigueur. Le second mode est épistémologique. En conséquence, il réduit la traduction à une restructuration du sens sous influences d'une structure fondamentale initiale. Dans ce cas, la catégorisation incline à l'innovation langagière. Ainsi peut-elle donner diverses formes schématiques aux pratiques discursives. À partir de là, la véridiction s'auto-conçoit comme une tentative de faire correspondre, par les « outils » épistémologiques dont dispose la catégorisation, le point de vue immanent du sens avec le point de vue des formes schématiques que la langue peut potentiellement prendre. Ainsi, la discursivisation ne serait-elle plus qu'une traduction entendue comme *l'acte sémiotique* par lequel la réalité subjective émergée d'une sémiose déjà connoté par l'expérience se structure énonciativement. Cet acte demeurerait toujours déjà informé par la réalité sensible du sens à traduire et sa syntaxe propre. La problématique de la morphologie du discours littéraire et de son sens se poserait alors comme celle d'une relation sémiotique subjectale entre un langage en devenir et un sens qui, ne pouvant faire autrement que coopérer, se déforment mutuellement par des lois tensives immanentes à la production processuelle du langage. Dès lors, on pourrait imaginer que langage et sens définissent préalablement, en intension, ou conjoncturellement, en extension, la nature sémiotique de leur coopération et les rôles actantiels en fonction d'un objectif commun : produire une expression sûrement et certainement articulée à son contenu.

### **3.2. Véridiction et morphologie des discours littéraires**

Les morphologies linguistiques des œuvres fictionnelles sont donc des sémiosphères complexes impliquées dans la production des discours ; sémiosphères avec lesquelles ces discours interfèrent, non seulement pour se doter d'une identité sémiotique singulière (Madébé 2022), mais aussi et en définitive, pour se définir des schématismes énonciatifs propres. Les langages littéraires conçus autour de cette philosophie du langage se confrontent toujours au pouvoir manipulateur des langues. Dans le cryptage renvoyant à la notion barthésienne du *degré zéro de l'écriture*, la manipulation de celles-ci devient, grâce à des causalités phénoménologiques non définies par avance, mécaniquement *supra-* ou *infra-informationnelle*. C'est pourquoi par exemple, dans *ABS*, les expressions : « le contraire du mouvement », « son silence criait à chacun que la terre où étaient tombées les larmes portait encore le deuil », « comme si l'eau du rocher couvert de mousse n'avait pas lavé » paraissent sémantiquement indéterminées ou dénuées de sens. En conséquence, dans l'extension énonciative de ce phénomène, les identités schématiques des langages qui émergent de telles pratiques énonciatives apparaissent comme des contenus chiffrés auxquelles doivent s'affronter les instances productrices des discours en vue de les traduire. Ainsi ces instances affectent-elles aux systèmes signifiants qui découlent de leur faire un potentiel de *sursignification*. Les exemples d'*ABS* traduiraient ainsi l'idée de l'inéluctabilité de la mort de Rédiwa, en tant que l'aïeul d'Anka accède simultanément au statut d'*ancêtre* ou de *dieu intermédiaire*, c'est-à-dire de *gardien du sens*. La présente interprétation des fragments d'*ABS* est confortée « non seulement par l'efficacité plus ou moins lointaine [du] discours rendu [...] possible [...], mais du fait qu'[elle] corresponde [...] à la puissance même de la pensée. [Elle est le produit du] discours en puissance, la potentialisation caractéristique [d'une] des conditions de possibilité [du sens] » (Jacob 2017 : 67).

Dans sa conception sémiotique narrative, la sémantique du récit est non seulement profonde, mais en plus, elle est immanente à sa structure syntaxique. L'intelligence qu'en donne la sémiotique des formes (Madébé 2022) recherche sa structure dans l'immanence de l'énonciation. C'est pourquoi elle en fait un « un pur reflet de la réalité sensible », une « représentation [...] inhérente [...] au langage répondant à une exigence de réflexivité de [la] réalité » (Jacob, *op. cit.* : 67).

Ce changement de plan de pertinence de la sémantique profonde du discours narratif conduit à percevoir la vérité autrement. Saisie du point de vue schématique, la réalité ou la catégorisation qui l'organise en langages propres cesse de lui attribuer une forme syntaxique reconnaissable aux discours conventionnels de nos quotidiens.

Suivant ce raisonnement inspiré par le traitement sémiotique des formes du roman subsaharien en langue française, on peut maintenant mieux distinguer les modèles morphologiques que nous propose l'énonciation dans notre corpus. Soit le tableau ci-dessous :

		Citations	Références
Premier Type de morphologie	Modèle morphologique 1 de la classe 1 ou MM1C1	Les griots préfacèrent la palabre, parlèrent de fraternité, d'humanisme, d'Allah, de la recherche serrée de tous les petits grains de la vérité et pour rassurer la population en chômage saisonnier craignant d'être frustrée d'un spectacle de qualité, les griots annoncèrent que le palabre serait long, deux ou trois nuits s'il le fallait, pour creuser et tirer la vérité pure et blanche comme une pépite d'or.	Ahmadou Kourouma, 1970, <i>Les soleils des indépendances</i> , Paris, Seuil, p. 139 ou <i>LSI</i> .
	Modèle morphologique 2 de la classe 1 ou MM2C1	À sa mort, le guide Jean-Cœur-de-Père qui avait succédé au successeur du successeur du Guide Providentiel attendit le début de la putréfaction pour faire enterrer le corps de Layisho au cimetière des Maudits ainsi que le prévoaient les textes. Le début de la putréfaction ne vint qu'un an et douze jours après la mort de Layisho.	Sony Labou Tansi, 1979, <i>La vie et demie</i> , Paris, Seuil, p. 81 ou <i>LVED</i> .
Deuxième type de morphologie		L'aïeul scrutait l'horizon et c'était en vérité Ombre qu'il cherchait. Elle n'était pas encore arrivée à son repas de noce. Il y avait longtemps qu'on l'attendait pourtant. La table dressée étalait une profusion de kaolin. C'était la table de paix où sont conviées les épousées. Elles seulement. Rèdiwa les interrogeait du regard : sereines, même dans l'attente, elles lui disaient qu'elles avaient accompli, elles surgies d'une crevasse qu'une montagne arbore quelque part, tel un saignement d'accouchée.	Laurent Owondo, 2016, <i>Au bout du silence</i> , Paris, EDICEF, p. 25 ou <i>ABS</i> .

En cessant de clarifier systématiquement les données ethnographiques insérées dans telles ou telles autres expressions du roman antérieur à leurs apparitions, les innovations morphologiques africaines ont introduit dans l'architecture schématique des récits des faits anthropologiques traités de deux points de vue distincts. D'un côté, celui des recours à la *démesure* ou au « fantastique » (*LSI* et *LVED*) et aux langues locales (*LSI*), positionnait les récits dans une logique d'appropriation subjective et

personnelle des formes narratives imposées par le roman réaliste français. De l'autre côté, se trouve celui des stratégies énonciatives fondées sur la manipulation des données de l'expérience sensible. C'est dans ce format que se produisent les discours littéraires indiciels, voire autoréférentiels. Dans les deux cas, l'écriture romanesque est devenue assez représentative d'un reflux des expériences vers le langage.

Pour sûr, cette écriture a eu vocation à transformer les événements décrits en univers sensibles. Ou bien la véridiction, ou plutôt sa restructuration énonciative, ont nécessité une catégorisation exigeant des instances énonçantes un *savoir-faire épistémique* qui refaçonne les paramètres du contrat véridictoire. Dans ce cas, la véridiction a été refondue dans un schématisme discursif africanisant le français en fonction des potentialités morphologiques théoriquement infinies (cf. premier type de morphologie). Ou bien elle a été perçue comme un objet extralinguistique. Dans cet autre cas, la véridiction a conduit à une recatégorisation de la réalité référentielle par invention d'autres règles de combinaison (cf. deuxième type de morphologie).

Les différentes figures structurelles de l'énonciation littéraire de notre corpus permettent de classer les formes du discours que proposent *La vie et demie*, *Les soleils des indépendances* et *Au bout du silence* en deux types d'*épistémologie véridictoire*. La première étant concentrée sur la description des événements en fonction de théories vernaculaires du langage, la seconde s'en est tenue à définir les structures fondamentales du sens, notamment, leurs identités structurellement constituées, comme la véritable visée du discours.

#### **4. La catégorisation littéraire et le sens dans ABS**

Il faut ranger *ABS*, un roman réputé hermétique par ses lecteurs, dans la seconde classe morphologique. Soit la citation suivante qui ramène au-devant de la scène la forme de sa structure énonciative générale :

Que les mânes soient loués ! pensa à cet instant Rèdiwa, car du plus loin qu'il s'en souvenait, il en avait toujours été ainsi une montagne secrète se profile à l'horizon de qui peut la voir et enfonce profond ses racines dans la contrée qui lui sert de vallée. Quand les soupirs envahissent la saison, immanquablement, la montagne accouche d'une fille qu'elle pare d'ocre et de kaolin. Cette fille, née par la seule force des soupirs, est féconde ; d'une fécondité à rendre verdoyant le désert le plus aride. Son visage est empreint de gravité. C'est qu'elle a faim déjà et sait que seul le regard de l'amant peut la rassasier. (2016 : 25)

Pour en savoir sur son sens morphologique, il faudra d'abord situer le modèle d'énonciation à partir duquel reconnaître le plan de pertinence discursive par rapport auquel se positionne le roman. Le texte lui-même en donne les clefs. Les propositions « quand les soupirs envahissent la saison », « la montagne accouche d'une fille », « la force du soupir féconde » ou « le regard de l'amant peut la rassasier », montrent que la problématique de la catégorisation littéraire n'est pas de reproduire un référent, au sens où Barthes définit l'illusion référentielle. Par leurs caractères linguistiques insignifiants ou flottants, ces propositions montrent un second niveau de discursivisation dans lequel le discours détourne la signification usuelle des mots. Ce phénomène et la sémosis qui le génère ont déjà été mis

en évidence dans « “Football” ou la chanson de Mackjoss. Traduction et (in)stabilité structurelle du discours » (Madébé 2024).

« Que les mânes soient loués », « du plus loin qu’il s’en souvenait, il en avait toujours été ainsi » et « une montagne secrète... lui sert de vallée » : ces autres propositions révèlent la signature anthropologique du texte, et l’inscription mémorielle dans la sémiologie propre au langage. Rapportant le drame d’un village situé au pied d’une montagne, *ABS* est conçu à base d’épistémès affirmant une certaine conception de la vérité. Dans ce contexte, les mots que traduisent ces épistémès ne renvoient pas nécessairement à la réalité sociale, *objet de la référentialisation*. Au contraire, ils mettent en scène une *mémoire anthropologique du sens*. Dès lors, « mânes », « montagne », etc., engendrent une sémiosphère dans laquelle des êtres vaporeux naissent par « la seule force des soupirs ». Acter cette transformation de la langue par les forces qu’exerce sur elle la morphologie interne du sens qui la déforme, c’est précisément admettre le vieux Rèdiwa comme immanent à cette morphologie, dont l’expression : « que les mânes soient loués ! » devient le signe et une des unités de signifiante anthroposyntaxique.

Cet extrait de texte donne donc lieu à une sémantique profonde autonome du récit, mais observable comme une propriété intrinsèque à sa forme. Pour comprendre l’expression : « les soupirs qui envahissent la saison », il faut sortir de l’interculturalité/transculturalité (intersémiotique) que propose ce roman, puis la/les projeter dans un paradigme sémiotique que structure le discours lui-même, à l’échelle du texte. Dès *l’incipit*, le narrateur affirme : « un ciel inadéquat. Il ne correspond à rien, surtout pas à octobre » (p. 14). Dans *ABS*, le problème central est donc celui de la modélisation sémiotique du cryptage, de la dilatation de ce dernier par disséminations éparses des fragments de sens ou de signification à l’échelle narrative. Cette technique énonciative rend alors sa compréhension immédiate impossible. Tant et si bien qu’il faut recomposer la chaîne sémiologique du sens, de *l’incipit* à *l’excipit*, celui-ci étant instable en permanence. Cette pratique épistémique consiste, par exemple, à mettre la phrase : « les soupirs qui envahissent les saisons » en relation avec la première phrase de *l’incipit*. Ainsi commence-t-on à comprendre que le village au pied de la montagne et ses habitants connaissent leur première sécheresse, et que l’attente soudaine par Rèdiwa d’Ombre, « la fille accouchée des montagnes », est le signe manifeste qu’*octobre*, cessant d’être le premier mois pluvieux de la saison des pluies, menace de disparition la petite vallée et son mode de vie traditionnel.

Cette interprétation n’est possible que parce qu’elle s’appuie sur les quatre paramètres précédemment énoncés 50 d’une catégorisation littéraire devenue épistémique. En s’affrontant mutuellement, ces paramètres à partir desquels s’organisent le cryptage/chiffrement du texte déforment, d’une part, les règles de la communication fondées sur la transparence des énoncés, et d’autre part, la valeur du temps censé donner au récit un narratif programmatique. Or, dans *ABS*, celui-ci apparaît non conventionnel, c’est-à-dire : à la fois cyclique et intemporel. La stratégie narrative centrée sur la déformation constante des figures du roman réduit ce dernier à l’expression d’une pensée absente/cachée, celle-ci étant définitoirement substantielle. Considérons donc le schéma suivant commenté dans le prochain sous-point.

---

<sup>50</sup> En guise de rappel : i) la langue, ii) le sens éprouvé, iii) le sens éprouvé comme réalité sémiotique autonome, iv) l’énonciation comme traduction.

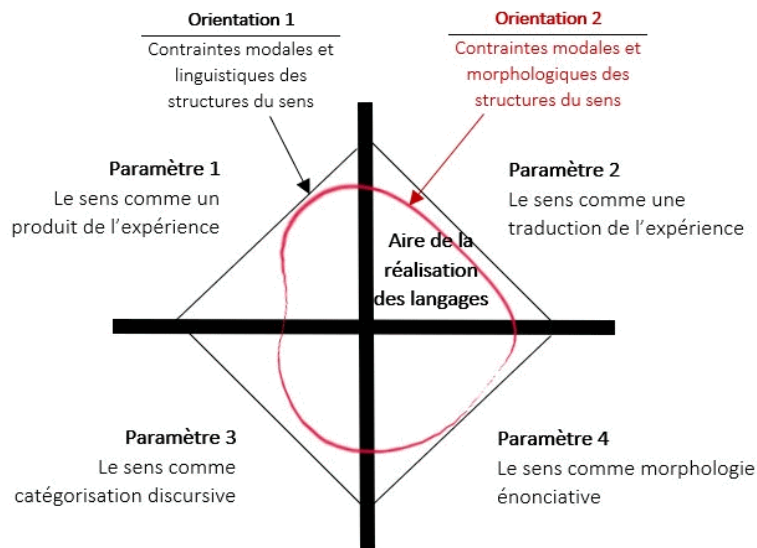


Schéma n° 2 : Formes du discours et contraintes modales des figures du sens

### 5. La morphologie littéraire et la crypte. VÉRIDICTION ET CHIFFREMENT

Le schéma ci-dessus est conçu en tenant compte de deux catégories sémiotiques : d'une part, le carré sémiotique (Greimas), et d'autre part, le schéma tensif (Fontanille & Zilberberg) ici reproduit selon les quatre valences du sens (paramètres 1 à 4) à partir desquelles est pensée la catégorisation fictionnelle. Si celle-ci se réalise sur la base de l'**orientation 1**, les formes du discours acquièrent une structure stable et rigide informée par les normes linguistiques. Si elle adopte l'**orientation 2**, la catégorisation fait alors face à plusieurs contraintes, en général, celles définies par la contrariété, la contradiction, l'implication et la tensivité à partir desquelles la forme du discours s'autoengendre et finit par trouver un équilibre en fonction des forces impliquées dans les interactions entre formes immanentes/substantielles du sens et contraintes discursives.

Cette conception de la catégorisation implique l'idée que le discours, supposément linguistique, subit des contraintes qui lui sont extérieures (paramètres 1 à 4). Par cette opération, ce dernier établit les modalités de sa propre singularité en devenant *le* sujet transcendantal du récit. Il connaît désormais des transformations schématiques significatives, desquelles dérive sa forme sémiotique finale. Dès lors, il se veut symétrique aux arrière-plans de pertinence du sens (les quatre paramètres) à partir desquels il transforme tout référent en figures sensibles morphologiquement complexes, en rapports tensifs directs avec la structure sémiotique stabilisée par la production du langage en son procès. Pour l'énonciateur, cette figure du langage devient une valeur importante en dehors de laquelle la catégorisation fictionnelle ne peut acquérir sa dimension épistémologique. Par la même occasion, elle établit l'épistémologie en fonction de laquelle le *faire-apparaître-vrai* paraît comme *le* phénomène sémiotique par excellence à travers lequel le sens, entendre la « vérité » substantielle au sensible, définit *des modalités d'existence énonciative propres*.

D'où surgit l'idée de crypte. En ce sens, la crypte renvoie à un souterrain du langage vers lequel tend vaille que vaille le discours pour appréhender le sens ou sa structure sensible, en fonction des résistances que lui oppose même l'existence sensible du sens. Poser la catégorisation littéraire comme une crypte devient ainsi une métaphore épistémique intéressante. Cela la fait correspondre à un arrière-



plan d'immanence où, les référents devenus des réalités sémiotiques incarnées, affectent la production du langage narratif, en intension (*ABS*) ou en extension (*LSI & LVED*). La crypte renverrait alors à ce pouvoir injonctif qu'ont les organisations tensives de structurer la vérité du récit non plus en fonction du langage lui-même, mais des lieux d'où elles émergent rebelles aux langues conventionnelles. Ces lieux que tisse en même temps le sensible donne accès à la réalité par la texture de leurs signifiants schématiques. Or, l'existence même à titre hypothétique de ce phénomène rend manifeste l'idée d'une épistémologie narrative fondée sur des chiffréments ; chiffréments dont la théorisation n'en autorise le décryptage plausible qu'à travers des herméneutiques appropriées.

Dans le cas d'*ABS*, nous savions de l'auteur lui-même<sup>51</sup> que le roman était écrit pour dénoncer la gestion politique chaotique du Gabon sous la dictature du parti unique. En prenant du recul avec l'histoire *via* sa littérature, Owondo inviterait le lecteur à son tour à se réapproprier les formes innovantes de fictionnalisation, aux fins d'instaurer un autre rapport au sens et/ou au statut de la vérité narrative. De fil en aiguille, dans la sienne, « la vallée » au pied de « la montagne », « la vallée au gros galets », se transforme en « Petite Venise » et en « bord de mer ». Telle transhumance sémiotique du signe suppose une transformation structurelle de son référent. À tout le moins, elle source la dérivation sémiotique d'*octobre*, du langage et de leur statut véridictoire de départ.

### **Conclusion**

Les romans qui ont servi de corpus à la présente réflexion, à cause des variations formelles de leurs structures énonciatives, ont offert un prétexte à l'étude de la véridiction ici envisagée du point de vue des instances de l'énonciation. À partir du moment où il sort du champ des usages normalisés par les conventions, le langage, surtout dans les arts expressifs comme la littérature ou la peinture, confronte la catégorisation du sens aux expériences qui le fondent et d'où celui-ci tire lui-même sa pertinence en tant que produit résultant des systèmes d'articulation.

Pour tenir compte de cette idée, il a paru important de distinguer les articulations linguistiques auxquelles se soumet le sujet parlant ou écrivant, des articulations sémiotiques qui conduisent ce dernier à maîtriser la structure complexe du sens dont il est une des composantes structurales essentielles. C'est le point de vue des neurosciences et de la neurobiologie qui a ainsi conduit à inverser la problématique de la catégorisation en littérature. Dès lors que cette dernière s'impose comme un objet virtuel fondé sur la potentialisation des formes que peut prendre la pensée, elle se montre d'emblée soumise aux passions, c'est-à-dire à la tensivité dont dépend la structure que va adopter le discours littéraire lui-même. Cette dialectique met en perspective non seulement la structure fondamentale du sens, entendue comme son niveau sémiotique le plus profond, mais aussi la forme potentiellement pertinente du langage qu'actualiserait la praxis énonciative, non plus en fonction des valeurs d'usage du langage, mais en fonction de ses visées sémiotiques propres ; lesquelles visées dépendraient davantage de la plasticité de la mémoire corporelle (au sens triple de Candau, de Damasio et de Bohler). Cette logique de désautonomisation structurale de la langue est de nature profondément sémiotique. Elle fonde l'hypothèse selon laquelle la catégorisation cesse d'être une activité de duplication des langues naturelles, et renforce le postulat saussurien de l'autonomie de la langue si et seulement si ladite langue

---

<sup>51</sup> Dans les années 1990. L'émission s'appelait : « Au-delà du livre ».

intègre dans son architecture la part du sens qui lui échappe, mais qu'elle récupère à travers une dérivation sémiotique assumée de ses normes.

La catégorisation s'impose ainsi comme un discours épistémologisant, dont l'objectif est de mettre en place les mécanismes avec lesquels l'énonciation en acte transforme les valences tensives du sens qu'elle traduit en un (méta)langage propre, c'est-à-dire, en un langage fondant à ses yeux un contrat de véridiction qui dit différemment le monde naturel. En renonçant de cette façon à l'emprise des langues, la catégorisation littéraire établit, par cette épistémologie, les modalités véridictoires par lesquelles elle crée les conditions d'accès à la réalité cryptée par les formes qu'elle peut prendre, définissant par la même occasion des états d'être de sa propre morphologie sémiotique.

## **Bibliographie**

### **Corpus**

KOUROUMA, Ahmadou  
1970 *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

OWONDO, Laurent  
1985 *Au bout du silence*, Paris, EDICEF.

SONY, Labou Tansi  
1979 *La vie et demie*, Paris, Seuil.

### **Sémiotique**

COQUET, Jean-Claude  
1984, *Le discours et son sujet*, Paris, Klincksieck.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude  
1998 *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga.

FONTANILLE, Jacques  
1999 *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.

FONTANILLE, Jacques  
2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.

BORDRON, Jean-François  
2011 *L'iconicité et ses images*, Paris, PUF.

GREIMAS, Algirdas Julien  
1983 *Du sens II*, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien  
1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

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

HÉNAULT, Anne  
1994 *Le pouvoir comme passion*, Paris, PUF.

HJELMSLEV, Louis  
1971 *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.

LANDOWSKI, Eric  
2006 *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM.

LOTMAN, Youri  
1999 *La sémiosphère*, Limoges, PULIM.

- LOTMAN, Youri  
2005 *L'explosion et la culture*, Limoges, PULIM.
- MADÉBÉ Georice Berthin  
2022 *Pour une sémiotique des formes. Introduction à la critique sémiotique de la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- MADÉBÉ Georice Berthin  
2024 « "Football" ou la chanson de Mackjoss. Traduction et (in)stabilité structurelle du discours », *OeL*, n° 7, vol. 1.
- PEIRCE, Charles Sanders  
1978 *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- PETITOT-COCORDA, Jean  
1985 *Morphologie du sens. Pour un schématisme de la structure*, Paris, PUF.
- PETITOT-COCORDA, Jean  
2004 *Morphologie et esthétique. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- SEARLE, John R.  
2019 « La conscience », in Anne Hénault (dir.), *Le sens, le sensible, le réel. Essais de sémiotique appliquée*, Paris, Sorbonne Université Presses.

#### **Autres ouvrages cités**

- BOHLER, Sébastien  
2020 « Où est le sens ? Les découvertes sur notre cerveau qui changent l'avenir de notre civilisation », Paris, Robert Laffont.
- DAMASIO, Antonio R.  
2002, *Le sentiment même de soi. Corps, émotion et conscience*, Paris, Odile Jacob.
- JACOB, André  
2017 *Temps et langage. Essai les structures du sujet parlant*, Paris, Penta Éditions.
- MBADINGA, Samuel  
2024 *Psychopathologies de la persécution et icônes culturelles. Perspectives théorique et clinique*, Libreville, Les Editions Oudjat.
- NGAL, M.aM.  
1975 *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier/CEDA.
- NGAL, M.aM.  
1995, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

Pour citer cet article : Georice Berthin Madébé. « Littérature et catégorisation de la réalité. La véridiction à l'épreuve du langage et de ses formes », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131.

Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8691>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

# ACTES SEMIOTIQUES

De l'*Umwelt* au récit. Une lecture biosémiotique des fictions et des attitudes face aux discours

From *Umwelt* to narrative. A biosemiotic reading of fictions and attitudes to discourse

Mattéo Raimbault  
Université Paris Cité  
matteo.raimbault@etu.u-paris.fr

Résumé : Cet article se propose de faire le lien entre l'*Umwelt*, le « monde » sensoriel propre du sujet, et ses jugements véridictaires et attitudes épistémiques. Il s'agit donc de décrire ce qui, dans un récit et son interprétation, garde les traces d'un conditionnement sensoriel ou perceptif. Nous nous proposons donc d'explorer les liens entre la différence de perception que deux sujets peuvent avoir et leur différence d'interprétation, ainsi que de développer cette idée avec des exemples concrets de ce conditionnement perceptif des récits et des jugements face au discours. Nous relevons qu'aussi bien du point de vue de la production des récits que de leurs interprétations, des traces de l'*Umwelt* se retrouvent nettement.

*Mots clés* : *Umwelt*, fiction, perception, croyance, imagination

Abstract: This paper aims to make the link between the *Umwelt*, the subject's own sensory "world", and his veridictory judgments and epistemic attitudes. It is therefore a question of describing what, in a narrative and its interpretation, retains the traces of sensory or perceptual conditioning. We thus propose to explore the links between the difference in perception that two subjects may have and their difference in interpretation, as well as to develop this idea with concrete examples of this perceptual conditioning of narratives and judgments in front of discourse. We note that both from the point of view of the production of the narratives and their interpretations, traces of the *Umwelt* are clearly found.

*Keywords*: *Umwelt*, Fiction, Perception, Belief, Imagination

## Introduction

Du niveau du vécu subjectif et sensible du monde – l'*Umwelt* (Uexküll 1921) – à celui des rapports des individus et des sociétés humaines à la fictionnalité et à la vérité, il semble y avoir une distance rendant très indirects les liens de cause à effet. Nous allons pourtant tenter de mettre en lumière des éléments qui semblent profondément les relier. C'est à partir de la description et de l'analyse de ce facteur perceptif de conditionnement des discours que nous verrons en quoi il affecte l'imagination ainsi que les *attitudes épistémiques* (Greimas 1983) et les *jugements véridictaires* (Beyaert-Geslin 2006).

Il est à préciser que nous considérons que plus qu'un « monde-vécu », l'*Umwelt* d'un individu est son « monde vivable », dans le sens où l'*Umwelt* n'est pas l'environnement objectif du sujet, mais plutôt son rapport possible à l'environnement. Nous justifions cette prise de position par le fait que l'*Umwelt* d'un sujet n'est pas modifiable en profondeur par une simple altération objective de son environnement. Quant à la notion d'environnement, celle-ci porte sur les éléments objectivement présents autour du sujet, alors que l'*Umwelt* se focalise sur la *relation* au monde. Aussi, si l'on peut facilement modifier certains éléments du milieu extérieur, il est impossible pour un individu de s'émanciper des contraintes de sa subjectivité. On admettra néanmoins que, dans de rares cas, l'*Umwelt* est modifié (au moment du passage de l'enfance à l'âge adulte [Uexküll 1921 : 67] ou à la suite d'une lésion cérébrale par exemple) mais il apparaît assez clairement que c'est bien au niveau de la relation au monde que cela se passe et non à l'unique échelle des éléments de l'environnement objectif. Concernant le terme « fiction », nous le considérerons comme un terme général : il pourra caractériser tout discours non-véridique, quelle que soit l'intention (ou absence d'intention) de l'instance d'énonciation. À propos du concept d'*attitude épistémique* de Greimas (1983), nous l'emploierons pour décrire le rapport « méta-sémiotique » d'un individu ou d'une culture à la vérité ou à la fictionnalité de son propre discours (Greimas 1983 : 107). Pour ce qui est du jugement que porte le destinataire face à un énoncé précis concernant sa véracité, nous parlerons de *jugement véridictaire* (Beyaert-Geslin 2006). Enfin, concernant la perception, nous nous baserons sur la définition suivante : « Opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel » (CNTRL : 2012).

### 1. Sémiologie perceptive, Umwelt et imagination

#### 1.1. Le concept de sémiologie perceptive (Eco 1999) comme point de départ

Nous devons admettre qu'il est délicat de faire une analyse recourant à la sensorialité à propos d'un type de discours aussi culturellement conditionné que la fiction. De même, il est difficile d'isoler le rôle de la sensorialité dans la réception des discours car cette dernière est principalement modelée par des acquis socioculturels. Néanmoins, la notion de *sémiologie perceptive* proposée par Eco (1999 : 128) apparaît comme un outil théorique de départ approprié pour faire le lien entre perception et discours. On retrouve chez Eco l'idée que l'étape de la perception est déjà sémiotique et constitue une source de distinctions signifiantes du sujet face au monde. Son concept se trouve assez proche de la phénoménologie et de la pensée d'Uexküll. Eco définit la sémiologie perceptive comme se réalisant

[...] non pas lorsque quelque chose tient lieu d'autre chose mais lorsqu'on parvient, à partir de quelque chose et grâce à un processus inférentiel, à prononcer un jugement perceptif sur ce quelque chose lui-même et non sur autre chose (Eco 1999 : 128).

### **1.2. Perception et intersubjectivité**

Selon nous, le degré de différence entre les *Umwelten* des sujets de l'énonciation ferait varier les jugements épistémiques de l'énonciataire. L'*Umwelt*, configuration sensible de l'individu, pourrait en effet participer à conditionner l'étendue de ce qui apparaît vraisemblable au sujet, car ses capacités sensibles contribuent à établir ce qu'il est capable de considérer comme pouvant potentiellement exister ou existant actuellement dans le monde. Par la négative de ce raisonnement, il suit que la signification d'un discours qui s'éloignerait trop de l'*Umwelt* d'un sujet en position de destinataire pourrait apparaître à ce dernier comme erronément fictionnel ou au moins douteux (scepticisme). Pour la même raison, le propos d'un discours fictionnel pourrait à l'inverse être interprété comme erronément véridique (naïveté)<sup>52</sup>. Nous supposons également que des traces de l'*Umwelt* se retrouvent dans tout discours fictionnel. Nous considérons, comme Nečka (2011), que la perception « influence tout acte de création parce que la façon dont on perçoit les choses détermine la façon dont on y pense » (Nečka 2011 : 216).

## **2. Des éléments universels dans les récits provenant de l'*Umwelt* de l'espèce humaine**

Avant de décrire plus concrètement ce qui, dans la différence entre *Umwelten*, a des conséquences sur les jugements véridictoriaux, il convient d'évoquer brièvement les invariants perceptifs de l'espèce humaine. Selon Greimas, les « signes naturels » sont liés à une relation qui « peut être considérée comme un invariant » et « possède des articulations différentes variables en fonction des communautés culturelles envisagées » (Greimas 1968 : 6). Un exemple de ces « relations invariantes » et de leurs conséquences est la limitation du champ visuel humain à environ 180 degrés horizontalement, qui pourrait conditionner la façon de décrire les lieux réels ou fictifs. Si l'espèce humaine était dotée d'un champ visuel à 360 degrés, comme d'autres mammifères, probablement sa façon d'imaginer et de décrire un paysage fictif serait davantage panoramique, avec des conséquences possibles sur toutes les façons de penser culturellement le rapport à l'espace. Cet exemple permet déjà de constater que le rapport sensoriel au monde pourrait plus subtilement conditionner un récit que ce que l'on peut imaginer au premier abord. Notons que l'aspect indirect du lien entre les niveaux sensoriel et discursif peut facilement donner l'impression que ce lien est négligeable, mais cet aspect ne fait que dissimuler ce lien, sans effacer son caractère fondamental. Le caractère indirect du lien entre le monde et le langage est décrit par Bordron : « [...] nous n'avons affaire au niveau physique que par la médiation d'un niveau phénoménologique (ou système de l'apparaître). Le niveau phénoménologique reçoit à son tour des articulations que l'on peut dire proprement sémiotiques » (Bordron 1995 : 66). Selon nous, si le récit est influencé par la perception, il en garde des traces : même un récit fictionnel apporte donc des

---

<sup>52</sup> L'idée que l'*Umwelt* influence les attitudes et les jugements épistémiques s'inscrit dans le prolongement de la phénoménologie de Merleau-Ponty, pour qui « tout le savoir s'installe dans les horizons ouverts par la perception » (Merleau-Ponty 1945 : 258).

informations sensorielles sur la réalité perceptive de son énonciateur. Il va maintenant être question de décrire ce qui, dans la variation perceptive, produit de la variation discursive.

### **3. Du « monde propre » au "croire être vrai" : la relation perceptive au monde conditionne les croyances**

Dans son article « Qu'est-ce que cela fait d'être une chauve-souris ? », Nagel affirme que « s'il y a de la vie consciente ailleurs dans l'univers, il est vraisemblable qu'une partie de celle-ci ne pourra être décrite dans les termes les plus généraux relatifs à notre expérience dont nous puissions disposer » (Nagel 1974 : 395). Aussi, selon lui, une différence graduelle d'expérience du monde entre deux êtres est liée à une difficulté graduelle de compréhension de leurs concepts respectifs (397). En sachant que même certaines différences culturelles entre humains sont à l'origine d'incompréhensions conceptuelles, il semble raisonnable de considérer que l'incompréhension sera encore plus grande entre membres d'espèces différentes. Si l'on s'accorde sur cette idée ainsi que sur celle selon laquelle les jugements véridictaires sont différents quand le rapport au monde l'est, on admet donc que le propos d'un énoncé pourrait se voir jugé comme véridique, douteux, fictionnel voire inintelligible en fonction du degré de différence de rapport sensoriel au monde qui sépare les sujets de l'énonciation. En effet, la difficulté de compréhension peut s'accompagner d'interprétations et de jugements véridictaires erronés. Il semble donc raisonnable de considérer que les jugements d'un sujet face à un discours peuvent aussi provenir du rapport sensoriel et perceptif au monde de ce sujet. Cette idée va dans le sens de la conception de Fontanille du corps comme étant « l'opérateur primordial de la sémiotique » (1998-2000 : 16). Cette primauté du corps semble donc aussi avoir une importance cruciale dans le rapport intersubjectif : l'*Umwelt* du destinataire peut jouer sur son jugement face au discours du destinataire, tandis que le discours du destinataire est lui aussi conditionné par son « monde propre ». On pourrait donc nommer « part commune d'*Umwelt* »<sup>53</sup> l'ensemble des sensations et autres impressions perceptives traduisibles et correctement interprétables d'un sujet à un autre. Par opposition, au-delà d'une distance critique entre l'*Umwelt* de l'énonciateur et celui de l'énonciataire, ce dernier jugera le discours sur une manifestation sensorielle non comme une fiction, mais comme un discours incompréhensible. Delahaye (2019) se pose une question essentielle à ce sujet lorsqu'elle évoque la communication inter-espèces : « [...] à quel point est-il possible de comprendre la sémiotique d'autrui, *a fortiori* quand cette espèce n'appartient pas à la même espèce que nous ? » (Delahaye 2019 : 166).

La sémiotique sur une sémiotique d'autrui présente, en effet, un grand risque de perte ou de déformation de l'information initiale. Le phénomène perceptif vécu par un premier sujet, déjà exposé à la déformation de sa propre *sémiotique interprétante* (Couégnas 2004) lorsqu'il restitue sa perception dans son discours, est une nouvelle fois altéré lorsque son discours est interprété par un second sujet. Pour pallier ce problème, Moutat (2015) évoque la nécessité d'une « proximité » entre chaque étape de la communication. Selon elle, « une bonne communication sur les manifestations sensorielles doit faire en sorte que la mimésis issue de la sémiotique interprétante se rapproche au maximum de la sémiotique perceptive » (37). Selon nous, cette proximité entre *sémiotique perceptive* et *sémiotique interprétante* décrite

---

<sup>53</sup> Notons que la notion de « part commune d'*Umwelt* » se situe dans la continuité de la critique de Chamois (2016) faite au subjectivisme : « Que chaque monde soit *relatif* à une espèce ne signifie pas que celui-ci soit *subjectif* ». Elle se base sur son constat de l'existence de « traits communs » entre *Umwelten* (Chamois 2016).

entre l'énonciateur et lui-même est également importante au niveau intersubjectif : le discours de l'énonciateur sur sa perception doit faire le plus possible écho à l'expérience perceptive de l'énonciataire pour que l'interprétation du second soit assez fidèle à l'expérience du premier. Par exemple, si un sujet a des hallucinations et qu'il les reproduit dans un dessin, un observateur de ce dessin ne souffrant pas d'hallucinations et n'ayant aucune information contextuelle sur ce dessin en ferait probablement automatiquement l'interprétation qu'il est imaginé, fictionnel et non expérientiel, ne jugeant pas que l'œuvre puisse possiblement constituer un discours sur une perception. À contrario, un autre destinataire ayant déjà eu de telles hallucinations jugerait plus facilement que le dessinateur reproduit l'une de ses expériences hallucinatoires.

Nagel prend, pour sa part, un exemple plus radical : celui du non-voyant de naissance, incapable de se représenter une couleur (1974 : 404). Au niveau du jugement véridictoire, une personne aveugle de naissance à qui, qui plus est, on aurait caché l'existence du monde visuel, pourrait interpréter toute description de couleur comme un récit fictionnel et poétique, et considérer son propre discours sur l'inexistence des couleurs comme véridique. Ceci étant dit, un non-voyant possède tout de même une large part commune d'*Umwelt*<sup>54</sup> avec les membres voyants de l'espèce humaine : en termes de vérité ou fictionnalité, il peut juger très correctement la description d'un son, d'une odeur, d'une sensation tactile et bien d'autres expériences sensorielles, car celles-ci sont correctement traduisibles dans ses propres représentations. Notons que l'on peut toutefois verbalement décrire au non-voyant des informations sur le monde provenant d'une sensation qu'il ne possède pas, comme lui indiquer la présence d'un obstacle. Le discours linguistique peut donc jouer le rôle d'un ersatz de la sensation manquante<sup>55</sup>.

#### **4. Argument en faveur de la possibilité de décrire les phénomènes subjectifs par leurs manifestations extérieures**

Nagel affirme que la réduction de la description du monde à des faits physiques se heurte à l'impossibilité de décrire les « traits phénoménologiques de l'expérience » (Nagel 1974 : 393). Selon lui, il semble y avoir un choix à faire entre décrire le monde d'une façon qui soit réductible à des manifestations physiques et décrire le vécu phénoménologique. Le problème de son argumentation semble être que le phénomène vécu par autrui ne peut être lui-même décrit qu'à partir de sa manifestation physique dans le monde. Le seul trait purement phénoménologique et subjectif – le seul qui ne peut pas être décrit par sa manifestation physique dans le monde – est la conscience. Or, cette dernière se vit, mais ne peut de toute façon se décrire. La conscience est ce qui *permet* de faire l'expérience d'un phénomène, mais la conscience du phénomène ne fait pas partie du phénomène en lui-même<sup>56</sup>, de même que le film qui défile devant les yeux du spectateur n'est pas le spectateur. La description d'une expérience subjective d'autrui est toujours réalisée sur la base d'informations qui se

---

54 Une expérimentation pourrait montrer une augmentation progressive de la densité de probabilité d'erreurs dans le jugement véridictoire à mesure que la différence de perceptions qui sépare le destinataire et le destinataire est plus importante.

55 Ceci aura son importance dans notre tentative d'explication du fonctionnement du discours sur les « visions mystiques ».

56 Piché résume ainsi une idée kantienne dont notre argument se rapproche : « L'unité de la subjectivité, par-delà ses manifestations hétérogènes, est absolument inconnaissable » (Piché 1986 : 2).



sont rendues extérieures à lui<sup>57</sup> par une manifestation physique. Il n’y a donc aucune description d’un phénomène vécu par autrui qui ne soit pas celle d’une « manifestation physique », comme Nagel (2015) finit par le concéder. On substitue simplement une description physique à une autre lorsque l’on décrit des phénomènes subjectifs. Cette impossibilité d’une description de la conscience prise seule semble amener à considérer (au moins dans la pratique) le monde comme différent du *vécu* du monde, et la conscience pure comme n’étant pas une information sur le monde, mais le réceptacle de toute information. On peut ajouter que Culioli (2005) – dont le propos est rapporté par Coquet (2022) – émet l’idée que l’énoncé est une « matérialisation » de l’activité de l’esprit. C’est justement cette matérialisation dans l’énoncé<sup>58</sup> qui rend les phénomènes vécus par un sujet partageables à un autre.

Abordant une thématique très proche, Chatenet et Di Caterino (2024) répondent en partie au problème du caractère prétendument inconnaissable de la façon dont autrui perçoit le monde. En évoquant la difficulté à connaître la façon dont un non-humain peut ressentir le monde, ils trouvent une solution structurale au problème : « [...] il importe peu que les jaguars perçoivent le sang comme de la bière. [...] L’équivocité sang | bière peut être débrouillée d’un point de vue structural (linguistique et sémantique) au niveau de leurs sèmes constitutifs » (Chatenet & Di Caterino 2024 : 81). Nous proposons une lecture pragmatique de leur solution, en suivant leur idée que l’important est la structuration des perceptions et non l’effet que chacune produit sur chaque sujet. Selon nous, l’important est qu’autrui exprime sa perception par un *même signe* que soi exclusivement dans les *mêmes situations* (ou conditions extérieures) que soi. Lorsque deux sujets partagent les mêmes conditions d’usage du signe, c’est que d’une façon ou d’une autre, ils possèdent probablement quelque chose en commun au niveau perceptif. Un discours sur une manifestation sensorielle permet donc d’avoir accès à l’expérience subjective d’autrui, même si, comme tout le reste du monde, elle parvient à soi indirectement et peut être la cible d’une attitude sceptique.

## **5. Interactions entre perception et jugement fictionnel**

### **5.1. Des fictions perceptives**

On trouve un exemple de conditionnement perceptif d’un jugement véridictoire dans des illusions d’optique, dont certaines peuvent être décrites comme des discours fictionnels d’un genre particulier. L’œuvre de Vasarely *Rotsnake II* (1955)<sup>59</sup> donne à la plupart des observateurs une impression factice de mouvement. Nous allons tenter de justifier la qualification de « fiction » pour cette image et décrire la spécificité du type particulier de discours fictionnel auquel elle appartient.

Devant cette œuvre, une personne naïve non initiée aux illusions d’optique, telle qu’un enfant, pourrait juger que le mouvement des formes dans l’image n’est pas fictif et que cette image présente donc réellement un mouvement, alors que celui-ci est en réalité uniquement à l’intérieur de la subjectivité du destinataire. On a ici un effet perceptif qui ne correspond pas à une réalité dans le

---

57 Pour être décrit, même un phénomène subjectif doit être un *objet* de description.

58 Un énoncé qui nous apprend quelque chose sur la subjectivité d’autrui peut aussi bien être un discours verbal sur une perception que les résultats d’une IRM.

59 <https://www.graffeur-paris.com/artistes/vasarely-maitre-de-lillusion/>

monde : le référent (externe) du signifié /mouvement/ est inexistant<sup>60</sup>. Cet effet de sens est en réalité encodé dans l'image, laquelle est configurée pour exploiter les failles perceptives humaines. Il est donc bien question d'une fiction, car le discours renvoie en lui-même (et qui plus est intentionnellement) à un élément qui n'existe pas réellement – le mouvement dans l'image – tout en lui donnant factivement corps par la configuration interne à l'image. Le mouvement, entité concrète habituellement interprétée comme telle à partir de sa relation à un référent (externe), est dans l'illusion de Vasarely un signifié « orphelin ».

Du point de vue narratif, les illusions d'optique pourraient donc être définies comme des *fictions perceptives*. Ces fictions ne sont pas simplement des illusions de vérité, mais principalement des illusions de réalité : c'est ce qui différencie la fiction « classique » de cette « fiction-illusion ». L'effet de sens perceptif y produit un effet de sens plus purement interprétatif que constitue le jugement véridictoire : on retrouve au sein même de l'image l'articulation entre *sémiose perceptive* et *sémiose interprétante* proposée par Couégnas (2004) et rapportée par Moutat (2015 : 32). Par opposition à ce type de fiction particulier, on pourrait définir le discours fictionnel « classique » comme une *fiction interprétante*. Enfin, ajoutons qu'un tel type de discours est éminemment performatif et coercitif : le propos fictionnel de l'illusion d'optique ne se lie pas volontairement, mais au contraire, l'image permet que l'élément fictionnel soit généré par le destinataire lui-même de façon involontaire et incontrôlable<sup>61</sup>.

## 5.2. Différentes naïvetés interprétatives

Certains destinataires pourraient présenter des degrés différents de naïveté face à ces fictions perceptives ou même devant toute fiction. Quelques remarques s'imposent à ce sujet même si elles ne touchent pas exclusivement à la question de la perception. Pour qu'un destinataire puisse prêter au mouvement factice dans l'image un caractère erronément réel, il faut qu'il soit, ou bien incapable de *reconnaître* les signes de la fictionnalité au sein de l'image en question, ou bien qu'il ne *connaisse* pas l'existence même du type de discours fictionnel qu'est l'illusion d'optique. Il suit que l'on peut alors parler d'une part de naïveté de *reconnaissance* de la fictionnalité, superficielle, et d'autre part de naïveté de la *connaissance* d'un certain type de fiction, plus profonde. Bien entendu, l'existence de la seconde implique celle de la première. On peut imaginer l'existence d'une forme encore plus fondamentale de « naïveté interprétative », qui est celle consistant en la méconnaissance de la *notion* même de fiction, et qui implique les deux autres types de naïveté. Ces trois catégories de naïveté<sup>62</sup> potentielle face à une fiction peuvent se présenter comme suit :

---

60 La définition classique du signifié comme « image mentale » correspond bien à cet exemple.

61 À l'inverse de l'image de Vasarely, c'est parfois l'absence de mouvement qui est une illusion : dans une étude, Manassi et Whitney (2023) ont démontré qu'un objet en constante évolution physique peut être « perçu à tort comme immobile en raison d'une attirance de la perception pour l'expérience visuelle passée » (Manassi et Whitney 2023 : 5).

62 La naïveté interprétative notionnelle pourrait être réservée aux animaux éloignés de l'homme, celle catégorielle se retrouverait davantage chez les jeunes enfants, tandis que l'occurentielle se retrouverait chez tout sujet.

Type de compétence absente	Type de naïveté face à la fiction	Définition
Connaissance	Notionnelle	Le destinataire ne connaît pas <i>la notion même</i> de fiction
	Catégorielle	Le destinataire ne connaît pas <i>un certain type</i> de fiction
Reconnaissance	Occurrentielle	Le destinataire ne reconnaît pas le caractère fictionnel d' <i>un énoncé en particulier</i>

Figure 2. Les trois types de « naïveté interprétative »

## 6. Le discours des « visions mystiques » : un simulacre de supériorité perceptive ?

### 6.1. Le discours religieux comme récit d'une réalité imperceptible

Toutefois, certains discours empêchent un destinataire non naïf de trancher : il est parfois impossible de savoir si un récit est réellement un discours sur une manifestation sensorielle ou bien un acte d'imagination qui se fait passer pour tel. Nous émettons l'hypothèse que certains récits « mystiques », racontant des visions ou des révélations que l'énonciateur aurait eu, présentent une stratégie énonciative basée sur le simulacre d'une différence de perception entre énonciateur et énonciataire. Ce dernier se laisse parfois progressivement persuader par ce qu'il pense être une porte d'entrée vers des perceptions « supérieures » aux siennes. N'étant pas capable de percevoir de tels phénomènes, il est invité à se fier à la médiation<sup>63</sup> du discours du destinataire pour tenter d'y accéder<sup>64</sup>. Du côté de l'énonciateur, le statut perceptif supérieur auquel prétend le prophète ou le « gourou » lui confère un statut social supérieur dont la réalité est pour sa part réellement vérifiable. Aussi, selon Juste (2020), une réelle humilité épistémique doit s'accompagner de la conscience que son savoir est toujours « révisable ». À ce propos, l'énonciateur religieux présente une étrange contradiction : il affiche son humilité face à l'univers, tout en prêchant avec certitude en connaître le passé, l'avenir et le but. Selon nous, la crédibilité de cette « humilité » repose sur la *voix seconde* décrite par Greimas (1983). En effet, en prétendant ne faire que « relayer » le récit d'un monde humainement inconnaissable et imperceptible, l'énonciateur-médiateur peut convaincre de son humilité, tout en affichant, dans le même temps, une certitude absolue quant à la véracité du discours qu'il tient.

### 6.2. Articulation entre discours religieux et discours politiques

Ajoutons que certains discours religieux sur l'au-delà possèdent des points communs avec les discours purement politiques, ces derniers pouvant, selon Alonso Aldama, agir sur « le sujet, l'espace et le temps » (2023 : 20). Dans certains discours religieux, c'est l'idée d'accès qui transparait dans ces trois catégories et change le rapport du sujet à lui-même et au monde. Tout d'abord, la catégorie de l'accès transparait dans l'esprit du croyant lui-même, par son accès à un sentiment nouveau (la foi). L'idée

<sup>63</sup> Elle s'incarne comme une « voix seconde » selon Greimas (1983).

<sup>64</sup> C'est précisément cette médiation qui semble avoir été remise en cause par la réforme protestante, laquelle a tenté d'encourager un rapport plus « direct » des croyants avec Dieu, comme le rapporte Baubérot (2023).

d'accès est aussi présente dans son vécu de l'espace à travers sa croyance en l'accès à la connaissance d'un autre monde (l'au-delà). Enfin, elle est présente dans son vécu du temps par sa croyance en l'accès à la connaissance de son avenir après la mort (la vie éternelle). Cependant, un seul de ces trois accès peut être objectivement vérifié : celui qui concerne sa foi, laquelle repose sur la croyance aux deux autres accès. C'est parce qu'un tel récit fait la promesse d'apprendre à ses destinataires qu'il existe un monde qu'ils ne peuvent pas percevoir qu'il fait la différence avec un récit classique de propagande politique. En effet, ce dernier joue seulement sur ce qui est inconnu dans le monde, mais pas sur l'inconnaissabilité de l'existence ou inexistence d'un autre monde. De ce point de vue, il ressort que jouer sur ce qui est *inconnu* est une stratégie énonciative qui touche l'auditoire de façon bien plus superficielle que de jouer sur ce qui est *inconnaissable*.

À partir de ces propos, il est possible de définir les discours religieux comme des sources de fictions jouant sur les limites de la sensibilité des énonciataires. Par opposition, les discours purement politiques peuvent, pour leur part, être décrits comme des sources de fictions jouant sur les limites de ce qui leur apparaît intelligible. En effet, si le leader d'un groupe religieux ou sectaire se servira parfois aussi des *limites perceptives*<sup>65</sup> des énonciataires de son discours, un politique populiste, pour sa part, utilisera les limites des *connaissances factuelles* des destinataires pour créer un récit partiellement fictionnel. Dans les deux cas, il y a un jeu sur les « limites » de l'énonciataire, mais un certain nombre de récits religieux semblent jouer sur des limitations intervenant à un stade extrêmement précoce de la génération du sens, que sont les limites du rapport sensible au monde de tout énonciataire humain.

### **6.3. Le récit religieux comme discours substitutif**

Le *sentiment* de foi peut être décrit comme un substitut à la *perception* réelle d'une entité divine. Comme dans la réception d'un récit fictionnel, c'est une interprétation du texte qui mène à un sentiment. De plus, ce qui est perçu dans le monde n'a pas besoin de la médiation d'un texte linguistique ou iconique : le texte religieux peut donc être décrit comme une sorte de *discours substitutif*. Un tel acte discursif semble donc être régi par un « *faire sans* ». En plus de la puissance narrative interne au discours religieux, l'autorité religieuse – instance d'énonciation se déclarant aussi instance de médiation – émet, dans certains cas, un métadiscours sur les textes religieux, en imposant aux énonciataires la façon dont le texte sacré doit être factuellement mais aussi émotionnellement interprété. Elle incite donc à l'harmonisation de la réception des discours qu'elle produit. Le discours religieux s'impose ainsi comme une instance de médiation entre l'énonciataire et son rapport sensible au monde. Enfin, au niveau véridictoire, on remarque qu'à l'inverse de la preuve scientifique qui se base sur la vérité communément trouvée par une *communauté d'énonciateurs* à travers différents discours, la foi religieuse se fonde davantage sur le sentiment du vrai communément ressenti par une *communauté d'énonciataires* d'un même discours.

---

65 En d'autres termes, des limites de leurs « mondes-propres ».

#### **6.4. L'attitude épistémique du prédicateur : le récit religieux jugé comme « preuve de sa propre véracité »**

Dans le christianisme ou l'islam, le livre sacré est parfois jugé par le prédicateur comme un récit qui constitue la propre preuve de sa véracité : il y a cette idée que le récit religieux dit une vérité si profonde que sa simple réception suffit à convaincre son destinataire. Pour les croyants, le récit religieux présente ce que l'on pourrait nommer une *autosuffisance véridictoire*. Or, habituellement, seul l'objet lui-même – et non le discours sur l'objet – est « censé » pouvoir se contenter de lui-même pour convaincre un sujet : par exemple, une table engendre la conviction de sa propre existence par le fait qu'elle se présente aux *sens* des sujets devant elle. Le prédicateur agit comme si le récit religieux provoquait la perception de ce qu'il rapporte dans le discours. On a donc d'un côté un prédicateur qui « s'oublie » pour devenir une instance de médiation du récit, et un récit religieux, qui, au contraire, permettrait un accès expérientiel – et donc *direct* dans le sens de « non rapporté » – à une réalité inconnue.

#### **7. Un exemple de conditionnement des récits par l'*Umwelt***

Afin de montrer concrètement comment la différence entre *Umwelten* peut affecter un discours aussi bien fictionnel que véridictionnel, nous allons proposer trois extraits d'émetteurs différents, desquels nous relèverons des *prédicats somatiques* et des *prédicats cognitifs* (Coquet 2011) notables, et dont nous analyserons le discours sur un vécu perceptif qu'ils constituent. Nous avons choisi les trois textes suivants pour la raison qu'ils témoignent des rapports très différents qu'entretiennent leurs émetteurs avec une perception qu'ils tentent de décrire. Ces textes seront utilisés comme les témoins et les illustrations d'un phénomène dont nous argumenterons en faveur de l'existence : les extraits choisis n'ont pas vocation à démontrer d'eux-mêmes l'existence de ce phénomène.

Texte 1 : extrait du roman *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1918)

[...] À présent que le médecin lui en avait parlé de sa pression artérielle, il l'écoutait sa tension battre contre son oreiller, dans le fond de son oreille. Il se relevait même pour se tâter le pouls et il restait après là, bien immobile, près de son lit, dans la nuit, longtemps, pour sentir son corps s'ébranler à petits coups mous, chaque fois que son cœur battait. C'était sa mort, qu'il se disait, tout ça, il avait toujours eu peur de la vie, à présent il rattachait sa peur à quelque chose, à la mort, à sa tension, comme il l'avait rattachée pendant quarante ans au risque de ne pas pouvoir finir de payer la maison. (Céline 1918 : 170)

Texte 2 : extrait d'un témoignage de Tommy Edison (2012)

Ce deuxième texte provient du témoignage d'un aveugle de naissance connu pour le partage de son expérience du monde sur Internet, Tommy Edison (2012). Dans cet extrait, il annonce qu'il va tenter de décrire ce qu'il comprend de la notion de transparence, difficilement imaginable pour les non-voyants de naissance.

[...] I'm gonna tell you what I know about each one of these things, and what might have those properties, and then Ben is gonna name off a bunch of things as well. And we'll see

what I know about the things that he names and maybe I'll learn something too! So what I know about transparency is that light can pass through it, you can see through it. People talk about, you know, my presidency is gonna be very transparent. That means you'll be able to see right through it and know exactly what's going on. I really don't know what it means to be able to see right through something. (Edison 2012 : 0 : 17).

Texte 3 : extrait du poème *Les Aveugles* de Baudelaire (1857)

[...] Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,  
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés  
Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés  
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel. Ô cité !

(Baudelaire 1857 : 73)

Dans le premier texte, on trouve les prédicats somatiques /écouter/, /battre/ (deux fois), /tâter/, /s'ébranler/ et /avoir peur/. On trouve également les prédicats cognitifs /parler/, /se dire/ et /rattacher/.

Dans le deuxième texte, on relève quatre occurrences du prédicat somatique /to see/. On y trouve davantage de prédicats cognitifs, à savoir /to tell/, /to know/ (six fois), /to name/, /to see/ dans le sens de « savoir », /to learn/, /to talk/ et /to mean/ (deux fois).

Enfin, dans le troisième texte, on note la présence des prédicats somatiques /regarder/, /voir/ ainsi que /traverser/, dont le caractère somatique est actualisé par « le noir ».

Il ressort de ces extraits que dans les discours de description d'une perception que l'énonciateur ne possède pas, l'absence de vécu de la perception semble compensée par une prédominance de l'usage de prédicats cognitifs comme /to know/ (texte 2) et/ou par l'usage d'énoncés somatiques empreints de fictionnalité, comme /traverser (le noir)/ (texte 3).

Nous pensons que ce phénomène de compensation est assez commun. En effet, éprouver une perception produit nécessairement dans le discours des marques de l'expérience de cette perception : dans son discours, l'énonciateur qui a éprouvé l'état perceptif qu'il énonce se trouve plus proche de la réalité sensible du vécu de cette perception, et cela se traduit par l'usage de prédicats somatiques cohérents et qui correspondent à ceux que d'autres sujets qui éprouvent cette perception emploient. Dans ce cas, feindre n'est pas nécessaire. Par exemple, lorsque Céline (texte 1) écrit « [...] pour sentir son corps s'ébranler à petits coups mous, chaque fois que son cœur battait » (1932 : 170), il évoque des sensations qu'il peut lui-même éprouver. *A contrario*, l'énonciateur qui n'a jamais éprouvé une perception qu'il décrit aura tendance à produire sa description de façon indirecte, soit en mobilisant des prédicats somatiques fictionnels (volontairement dans le cas de la métaphore ou involontairement dans certains cas de projections de son vécu sur celui d'autrui), soit en adoptant une approche intellectualisée

de la description de cette perception, notamment en usant de prédicats cognitifs pour remplacer les marques de vécu perceptif et compenser l'absence de ce vécu. Ce « détour par le cognitif » est par exemple relevable lorsque Tommy Edison dit « [...] So what I *know* about transparency is that light can pass through it. » (2012) : ici, l'approche purement factuelle et notionnelle de la connaissance vient compenser l'absence de perception visuelle de l'énonciateur.

Ne pas pouvoir éprouver (ou ne jamais avoir éprouvé) une perception que l'on tente tout de même de décrire se remarquerait donc soit par une présence moindre de prédicats somatiques (texte 2), soit par l'usage de prédicats cognitifs venant compenser l'absence du vécu perceptif en question (texte 2), soit par la présence de prédicats somatiques qui ne correspondent pas au vécu de la perception décrite, et qui sont donc fictionnels (texte 3). Concernant ces prédicats somatiques fictionnels ou « inadéquats », on peut en relever un exemple intéressant dans le poème de Baudelaire (texte 3), qui, quand il écrit « traverser le noir », projette sur l'aveugle des perceptions que ce dernier ne possède pas, dans le sens où « traverser le noir » est métaphoriquement reliable au prédicat somatique /voir/<sup>66</sup>. En effet, l'auteur y évoque l'absence de perception visuelle du non-voyant par ce qui est *le moins intense en luminosité* dans le « monde » visuel d'un sujet voyant, à savoir le *noir*. On retrouve un procédé similaire lorsque la mort est métaphoriquement comparée au sommeil<sup>67</sup> – état *le moins intense de lucidité* –, comme chez Lamartine (1820 : 200) :

[...] Maintenant dans l'oubli je dormirais encore,  
Et j'achèverais mon sommeil  
Dans cette longue nuit qui n'aura point d'aurore,  
Avec ces conquérants que la terre dévore,  
Avec le fruit conçu qui meurt avant d'éclore,  
Et qui n'a pas vu le soleil.

Certains prédicats somatiques inadéquats sont la réalisation d'un acte de projection : typiquement, Baudelaire – énonciateur voyant – projette son vécu visuel du monde sur l'aveugle fictif dont il décrit l'expérience. Ce type de projection pourrait se trouver dans un grand nombre de récits : pour décrire les actions d'un sujet fictif de sa création en focalisation subjective, un émetteur tel qu'un auteur se servira forcément (dans une mesure variable) de sa propre imagination nourrie par son propre paramétrage perceptif, même si le sujet fictif créé est censé être très différent de son créateur en termes d'*Umwelt*. Un exemple typique de ce phénomène est l'anthropomorphisme présent dans certains récits décrivant les faits et gestes de sujet fictifs animaux (non-humains). Ce phénomène de projection peut avoir des conséquences sur le déroulement même des événements fictifs. Un récit peut en effet être altéré par une perception ou son absence chez son auteur : par exemple, un sujet fictif sera amené à agir autrement en conséquence du rapport perceptif au monde que son créateur lui attribue par projection. Ajoutons qu'à niveau *actantiel* (Greimas), l'absence d'un vécu perceptif peut jouer dans un récit le rôle

---

66 Notons que /voir/ semble généralement impliquer un *quasi-objet* (Coquet 2011 : 103) plus loin d'être un objet bien défini que celui du /regarder/, rapport que ce dernier semble entretenir lui-même avec /observer/.

67 Pourtant, entre éprouver faiblement une perception et ne pas pouvoir l'éprouver du tout, il y a une distance bien plus grande qu'entre une perception faible et intense : une différence non uniquement quantitative, mais qualitative. « Tout un monde » les sépare.

d'un *opposant* (Greimas 1966) *a priori*, et une perception possible celle d'un *adjuvant* (Greimas 1966) *a priori* pour un sujet fictif donné, qui se manifestent dans le récit de façon implicite mais permanente.

En conclusion de cet exemple, premièrement, la dominance des prédicats cognitifs se rapportant à la connaissance théorique ou des prédicats somatiques inadéquats simulant l'expérience sensible, peut constituer une marque formelle des *discours substitutifs*. Ensuite, il apparaît qu'un récit fictif exprime toujours des *Umwelten* fictifs sous-jacents – au moins celui du narrateur –, souvent inspirés par l'*Umwelt* réel de l'auteur.

### **8. L'acte d'imagination comme « perception fictive »**

Dans une étude réalisée par Fleming et Dijkstra (2023), on apprend que la différence entre perception du monde extérieur et imagination est discriminée par le sujet selon une différence de « puissance » du signal subjectif, et non comme deux phénomènes totalement distincts à l'origine. Les actes d'imagination pourraient alors être décrits comme des perceptions de faible intensité, bien qu'ils ne correspondent pas à des sensations précises du monde extérieur et soient donc fictifs. Du point de vue sémio-phénoménologique, on pourrait alors décrire l'acte d'imagination comme une *perception fictive*. Si ces résultats étaient confirmés par d'autres études, cela pourrait avoir des répercussions en *sémiotique de l'expérience* (Finol 2018). Par exemple, ils pourraient expliquer le fait que certaines cultures fassent une séparation moins nette que d'autres entre les catégories /monde extérieur/ et /monde intérieur/, et décrivent davantage la subjectivité comme faisant partie intégrante du monde extérieur, en l'interprétant non comme un « autre monde » (intérieurité ou « monde intérieur »), mais comme un point de réception du monde « extérieur » en faisant lui-même partie. On retrouve ici quelque peu la notion d'*Umwelt*, avec l'idée qu'il n'y a pas de barrière totalement hermétique entre le sujet et son environnement<sup>68</sup>.

### **Conclusion**

Que des traces de la façon dont le monde est sensoriellement vécu se retrouvent dans des phénomènes aussi empreints de culture que l'imagination ou les jugements des discours en termes de véracité, invite à envisager l'idée que tout discours puisse contenir un grand nombre de conditionnements engendrés par l'*Umwelt*. D'autres travaux allant dans ce sens pourraient décrire plus exhaustivement ces conditionnements sensoriels et perceptifs des récits, des jugements véridictoires et des attitudes épistémiques. Pour notre part, nous avons montré que les modulations du « croire » ne sont pas uniquement socialement construites et variables, mais aussi perceptivement construites et donc plus stables dans le temps et l'espace que l'on pourrait s'y attendre. Les jugements des discours et l'imagination ne sont donc pas entièrement soumis au *Zeitgeist*<sup>69</sup> ou à la culture : on retrouve, dans le récit et son interprétation un certain nombre de conditionnements naturels dissimulés parmi une immensité de conditionnements culturels. À l'échelle de l'espèce, si la perception conditionne les

---

68 Cette façon de concevoir l'*Umwelt* s'oppose au subjectivisme : si le sujet est une partie du monde, son expérience phénoménologique est un fait descriptible comme un autre, bien que deux fois indirecte. Aussi, selon cette position théorique, l'*Innerwelt* (Uexküll 1912) est simplement un synonyme de « corps » ou de « siège sensoriel », puisque tout ce qui concerne la relation au monde est déjà pris en charge par le concept d'*Umwelt*.

69 Concept de la philosophie allemande souvent traduit par « esprit d'une époque », ou encore « sensibilité ou ambiance intellectuelle d'une époque ».



croyances et qu'il y a des invariants perceptifs, alors il y a des invariants dans les croyances. Toutefois, nous avons pu constater que, loin d'être les mêmes pour tous, les conditionnements naturels peuvent grandement varier en fonction de l'*Umwelt* du sujet. Ainsi, le simple jugement véridictoire d'un sujet sur un discours, aussi bien qu'une fiction issue de son imagination, peuvent renseigner sur sa façon d'habiter sensoriellement le monde.

## Bibliographie

- ALONSO ALDAMA, Juan  
2023 *La tension politique. Pour une sémiotique de la conflictualité*, Paris, L'Harmattan, « Sémioses ».
- BAUBEROT, Jean  
2023 *Histoire du protestantisme*, Paris, Que sais-je ?
- BAUDELAIRE, Charles  
1857 *Les fleurs du mal*, Paris, Alphonse Lemerre.
- BEYAERT-GESLIN, Anne  
2007 « Kitsch et avant-garde. De l'objet à la stratégie culturelle », *Actes Sémiotiques*. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3239>
- BORDRON, Jean-François  
1995 « Signification et subjectivité. L'analyse du discours philosophique », *Langages*, n°119, p. 63-78. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1995.1723>
- CÉLINE, Louis-Ferdinand  
1932 *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele.
- CHAMOIS, Camille  
2016 « Les enjeux épistémologiques de la notion d'*Umwelt* chez Jakob von Uexküll », *Tétralogiques*, n° 21. Disponible sur : <https://www.tetralogiques.fr/spip.php?article37>
- CHÂTENET, Ludovic & DI CATERINO, Angelo.  
2024 « La sémiotique en perspectives : ontologies et cultures. » *Actes Sémiotiques*, n° 130. DOI : <https://doi.org/10.25965/as.8238>
- COQUET, Jean-Claude  
2011 « Les prédicats somatiques », *Littérature*, n° 63. DOI : 10.3917/litt.163.0102
- COQUET, Jean-Claude  
2022 *Phénoménologie du langage*, Limoges, Lambert-Lucas. Bonnes feuilles disponibles sur *Acta Semiotica*, II, 4, DOI : 10.23925/2763-700X.2022n4.60182
- COUÉGNAS, Nicolas  
2004 Exposé au séminaire intersémiotique de Paris sur la thématique « temps et discours ». Propos rapportés par MOUTAT, Audrey (2015).
- DELAHAYE, Pauline  
2019 *Des signes pour le dire – étude sémiotique des émotions complexes animales*, Rennes, PUR.
- DIJKSTRA, Nadine & FLEMING, Stephen M.  
2023 « Subjective signal strength distinguishes reality from imagination ». *Nature communications*, n° 14. DOI : <https://doi.org/10.1038/s41467-023-37322-1>
- ECO, Umberto  
1997 *Kant et l'Ornithorynque*, Paris, Grasset.
- EDISON, Tommy  
2012 *Do Blind People Understand Transparency, Translucency, and Reflections?* Youtube. Lien URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UoyYSAAY3ks>
- FINOL, José Enrique  
2018 « De l'évènement à l'expérience. Une approche sémiotique », *Degrés*, n° 173-174.

- FONTANILLE, Jacques  
1998-2000 *Sémiotique du corps : l'enveloppe et le mouvement*, Université de Limoges. Disponible sur : [https://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique\\_corps1998\\_2000.pdf](https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique_corps1998_2000.pdf)
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1966 *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1968 « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n° 10.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- JUSTE, Michel  
2020 « Humilité épistémique », *Le pharmacien Hospitalier & Clinicien*, 55(3). DOI : 10.1016/j.phclin.2020.07.006
- (de) LAMARTINE, Alphonse  
1820 *Méditations poétiques*, Paris, Hachette BNF.
- MANASSI, Maurio & WHITNEY, David  
2022 « Illusion of visual stability through active perceptual serial dependence », *Sciences Advances*, n° 2, vol. 8. Disponible sur : <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abk2480>
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MOUTAT, Audrey  
2015 *Du sensible à l'intelligible. Pour une sémiotique de la perception*, Limoges, Lambert-Lucas.
- NAGEL, Thomas  
1974 « What is it like to be a bat? », *The Philosophical Review*, n° 83, 4.
- NAGEL, Thomas & LOTH, François  
2015 *L'effet que cela fait d'être Thomas Nagel. L'essentiel de Mind and Cosmos*, francoisloth.com. Consulté le 13/03/2024.
- NEČKA, Edward  
2011 "Perception and Creativity", in M. A. Runco et S. Pritzker, *Encyclopedia of Creativity*, Burlington, Academic Press, p. 216-219.
- PICHÉ, Claude  
1986 « Le schématisme de la raison pure. Contribution au dossier Heidegger Kant », *Les Études Philosophiques*, n° 1, janvier-mars, p. 79-99.
- UEXKÜLL, Jacob von  
1921-2010 *Milieu animal et milieu humain*, trad. Charles Martin-Freville, Paris, Payot.
- VASARELY, Victor  
1955 *Rotsnake 2*. <https://www.graffeur-paris.com/artistes/vasarely-maitre-de-lillusion/>

Pour citer cet article : Mattéo Raimbault. « De l'*Umwelt* au récit. Une lecture biosémiotique des fictions et des attitudes face aux discours », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8709>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

### **III. « Faire vrai » : adhésion et intersubjectivité**

# ACTES SEMIOTIQUES

Le mythe comme instinct de vérité :  
commentaires de quelques textes de  
Friedrich Nietzsche sous le prisme de la  
véridiction

Myth as instinct for truth: a commentary  
on some of Friedrich Nietzsche's texts  
through the prism of veridiction

Santiago Guillén

Docteur en Sciences du langage et enseignant  
A.T.E.R.

Université Lumière Lyon II

s.guillen@univ-lyon2.fr

Résumé : Cet article propose une analyse approfondie des réflexions de Friedrich Nietzsche sur les notions de vérité et de mensonge en lien avec le mythe et d'autres formes symboliques, à la lumière de la théorie de la véridiction. Il s'attache d'abord à mieux cerner les problématiques soulevées par Nietzsche concernant le rôle du mythe dans la culture. Ensuite, il met à profit les observations de Nietzsche et les recherches sémiotiques contemporaines sur le mythe afin d'explorer l'enjeu de la problématique sémiotique de la véridiction. Cette dernière s'inscrit dans le cadre plus large des modalités épistémiques et est à lire en relation avec les problématiques épistémiques de la philosophie du langage et de la philosophie générale.

Mots clés : mythe, vérité, mensonge, véridiction, fiction

Abstract: This article offers an in-depth analysis of Friedrich Nietzsche's reflections on the notions of truth and falsehood in relation to myth and other symbolic forms, in the light of the theory of veridiction. It begins by identifying the issues raised by Nietzsche concerning the role of myth in culture. It then draws on Nietzsche's observations and contemporary semiotic research on myth to explore what is at stake in the semiotic problem of veridiction. The latter is situated within the broader framework of epistemic modalities and is to be read in relation to the epistemic issues of the philosophy of language and general philosophy.

Keywords: myth, truth, lie, veridiction, fiction

Là où on ne peut rien savoir de vrai, le mensonge est permis.  
Friedrich Nietzsche, *Menschliches, allzumenschliches*

Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει  
(Tous les hommes désirent par nature le savoir)  
Aristote, *Métaphysique*

Aujourd'hui, « mythe » est, pour la vulgate, synonyme de « fiction ». C'est Platon le premier qui distingue les *muthoi*, οἱ μῦθοι (les récits fantastiques et souvent ruraux) des *logoi*, οἱ λόγοι, les discours savants – dont la philosophie. C'est uniquement le logos qui permet, selon Platon, d'accéder à la vérité, le *muthos* étant relégué au faux. Pourtant, Aristote réhabilite les *muthoi* en leur accordant une capacité à participer à une réflexion à propos de la vérité. Comme le souligne le philosophe Hans Blumenberg dans son article « Concept de réalité et possibilité de l'art » (1963) : « On peut comprendre la tradition de notre théorie poétique depuis l'Antiquité sous la rubrique commune d'une confrontation avec l'antique proposition selon laquelle les poètes seraient des menteurs » (Blumenberg 1963 : 37). Cette tradition poétique et mythopoétique est en réalité antérieure à Platon<sup>70</sup> et elle est reprise par Nietzsche dans ses travaux de jeunesse lorsqu'il avance en 1872 que « la véridicité de l'art est en contradiction avec la nature mensongère » (*idem*)<sup>71</sup>.

Mais en quoi la sémiotique et nommément la problématique de la véridiction nous permet-elle de mieux appréhender ces questions épistémiques typiques dans les études philosophiques et anthropologiques sur le mythe ?

Dans la sémiotique de tradition greimassienne, la problématique de la véridiction (Greimas & Courtés 1986) naît de la rupture sémiotique entre le signe et le référent, c'est-à-dire d'un modèle linguistique non référentiel proposé déjà par Nietzsche trois décennies avant Saussure. La véridiction est alors la problématisation des effets de vérité à l'intérieur du texte-énoncé et non de ses relations à un quelconque référent extra-sémiotique. Pourtant, l'excès immanentiste de la théorie de Greimas néglige les aspects écologiques du sens, *i.e.* le contexte au sens large : la matérialité des objets, les pratiques en cours, la corporalité, etc., bref, tout ce qui entoure le texte. Par commodité méthodologique, la théorie

---

<sup>70</sup> « Pour l'histoire des effets de cette formule, son origine n'a pratiquement aucune pertinence ; pour l'intelligence de son contenu, il est significatif qu'on n'ait pas au début la disqualification générale, mais l'avertissement critique quant au devoir de vérité de l'exposition épique, qui ne doit pas aller chercher inutilement les créations poétiques des temps reculés, mais mettre en avant ce qui est noble par le truchement de la mémoire [ἐσθλὰ ἀναφαίνει] » (Xénophane, fragment B I 19-23). Le reproche de non-vérité s'élève donc sur le fond d'un présupposé : l'épopée doit apporter de la vérité. Comme l'a montré B. Snell (*Die Entdeckung des Geistes*, Hambourg, Claassen § Gverts, 1946 : 87, *La découverte de l'esprit*, Éditions de l'Éclat, 1994), on en arrive à la généralisation de l'objection seulement avec la problématique de l'illusion scénique dans le drame : sa technique pour le présentifier, issue de la représentation mythique du chœur lyrique et tragique, n'est plus en phase avec la conscience de la réalité qui fonde l'épopée. Le passage de la présentation extatique dans le culte de Dionisos à la présentation traitée techniquement fait surgir la différence entre réalité et art, et en l'occurrence jusqu'à la conséquence théorique qui s'impose toujours pour les Grecs : déjà pour Eschyle, Agatharque ne peint pas seulement une décoration perspectiviste, mais laisse aussi derrière lui un traité sur le sujet (Diels A 39, voir t. I 14-). De Gorgias, nous avons encore un passage où il justifie moralement l'illusion dans la tragédie, illusion qui apparaît innocentée à cause de son effet sur le spectateur. Le point de départ de la réflexion sur l'illusion poétique se trouvait donc dans l'Antiquité, de même qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour le drame, ce fut Diderot. Mais ici et là, on abandonna vite ce point de départ. Pour la tradition du topos sur le mensonge des poètes, deux moments ont été importants : la critique platonicienne du contenu de vérité des arts vivants en général et l'allégorèse stoïco-chrétienne, préoccupée de défendre un reste de vérité dans la poésie, pour être en mesure aussitôt après de sauver de sa dissémination et de son voilement (Blumenberg 1963 : 37).

<sup>71</sup> (Nietzsche 1872) *Der Philosoph : Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis*.

immanentiste greimassienne décide de ne pas traiter de la vérité mais uniquement de la véridiction textuelle. Bien que cette approche ait pu stimuler la recherche dans les années 1980, elle apparaît aujourd'hui excessivement réductrice. En effet, elle se révèle incapable de traiter adéquatement certains phénomènes discursifs contemporains, tels que les « faits alternatifs »<sup>72</sup>. C'est sur ce point aveugle de la théorie de Greimas (« Hors du texte point de salut », disait-il) que la lecture des propos de Nietzsche et les travaux actuels en sémiotique sur le mythe (Guillén 2022) sont éclairants pour élargir les problématiques traditionnelles de la véridiction. Pour mieux répondre aux enjeux contemporains, la sémiotique de la véridiction doit s'ouvrir vers la vérité, c'est-à-dire vers les questions épistémiques et épistémologiques générales, dans le but de mieux saisir le fonctionnement du mythe comme forme symbolique au sein de notre sémiosphère contemporaine.

Le sujet de la véridiction a été placé dès le début au cœur des études sur le mythe dans la sémiotique de tradition greimassienne. Ainsi, Claude Calame propose la définition suivante du « discours mythique » dans le tome II du *Dictionnaire* (Greimas & Courtés 1986) :

Construction spéculative visant un faire-faire ou un faire-être sociaux, le discours mythique est l'enjeu, entre son énonciateur et son énonciataire (sujets de l'être et du faire sociaux), d'un contrat de véridiction ; sa valeur cognitive, aussi bien que son efficacité pratique, sont au prix de ce jeu de faire-croire/croire. Si ce contrat est rompu, le discours mythique devient mythe au sens moderne, fictionnel du terme.

Mais quelle est la relation modale au « croire » entre les récits mythiques et leurs lecteurs ? Est-ce que, comme se demande Paul Veyne (1983) pour la culture hellénique, les Grecs ont « bien cru à leurs mythes » ? Le *Dictionnaire* indique que ce contrat épistémique est fondamental car il détermine l'interprétation du discours mythique en opposant le discours religieux (croire que le discours est vrai) au *muthos* platonicien (croire/savoir que le discours est faux). Or à bien des égards l'on pourrait remettre en question cette catégorisation : n'est-il pas possible alors de ne pas croire au sens littéral des discours religieux et pourtant, croire, en même temps, que dans leur sémantisme profond, ils sont porteurs de sagesse ? Autrement dit, ne peut-on pas ne-pas-croire sur le plan de l'expression mais croire à l'importance du sens sur le plan du contenu ? La proposition du *Dictionnaire* peut être complétée en ajoutant à la croyance, le savoir : le mythe comme discours religieux serait caractérisé par le croire et le savoir alors que le mythe comme *muthos* serait caractérisé par le non-croire et par le non-savoir.

Appliqué au mythe, la « carré de la véridiction » permet de mieux en saisir les valorisations dans les cultures selon les relations d'immanence et de manifestation. Le « carré de la véridiction », proposé par Greimas et Courtés (1986) est un prolongement du carré des contraintes sémantiques – dit aussi « carré sémiotique » – élaboré par Algirdas Julien Greimas et François Rastier (1968), inspiré des travaux ethnographiques et mythographiques de Claude Lévi-Strauss (1955 et 1967) et développé dans l'approche topologique de Jean Petitot (1977). Cet outil permet de mettre en évidence la valorisation culturelle au sein de la catégorie sémantique de ce que Greimas et Courtés appellent l'immanence ou le nouménal, c'est à dire l'être et le paraître dans une culture donnée. Ici, par rapport au mythe, le carré de

---

72 Sur ce point, voir Tiercelin (2017).

la véridiction permet de comprendre les différents types de valorisations du mythe dans la philosophie grecque ancienne. Ainsi on a :

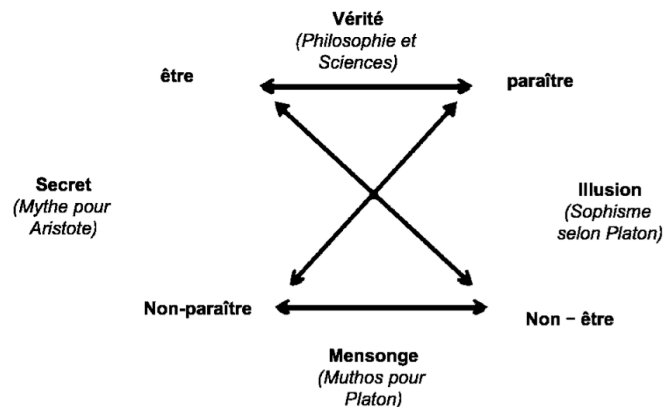


Fig. 1 Carré de la véridiction pour le mythe en Grèce ancienne, tiré de Guillén (2022b)

Si traditionnellement on définit le mythe selon son caractère étiologique, c'est-à-dire comme un récit qui propose une explication de l'origine du monde, d'un objet ou d'une institution, notre travail a proposé une autre thèse complémentaire qui est à lire en relation avec la définition étiologique du mythe. Selon nous, le mythe ne tente pas tellement d'expliquer une origine mais il permet de remplir un vide de sens par une figuration poétique dans le but d'une efficacité d'action. Le mythe ne cherche pas à expliquer mais à nier la nécessité de l'explication (Guillén 2022b).

En ce sens, selon nous, les mythes ne nécessitent nullement une adhésion modale sur le plan épistémique : il n'est pas nécessaire de « croire » au mythe mais simplement de « faire comme si on croyait » (Basso Fossali 2014). C'est dans cette ambiguïté modale : *ne pas croire* sur le plan discursif mais adhérer sur le plan pratique (*faire-comme-si*) que le mythe trouve toute son efficacité sociale. Le mythe se situe au-delà de la croyance (Guillén 2022b).

Ces remarques dépassent le cadre strictement textuel de la théorie greimassienne : il ne s'agit pas ici de l'efficacité épistémique soulignée par Greimas et Courtés, ce qu'ils nomment le faire-croire de la persuasion (1986), mais, bien au-delà, d'une efficacité pragmatique située au-delà des modalités épistémiques : faire-comme si on croyait ou simplement : faire au-delà de toute croyance.

Mais alors, comment penser ce fonctionnement (Guillén 2022b) en relation aux « attitudes épistémiques » (Greimas 1983 : 107) ? Et en définitive, en quoi l'étude de certains mythes au vu des problématiques évoquées ici, peut-elle nous permettre d'aller plus loin dans la réflexion générale autour de la véridiction et de la fiction dans les productions sémiotiques contemporaines ?

Nous proposons de répondre à ces questions en nous focalisant d'abord sur la caractérisation de la vérité vis-à-vis du mythe proposée par Friedrich Nietzsche.

### 1. Vérité et mensonge chez Nietzsche

Dans plusieurs de ses ouvrages, Nietzsche s'intéresse à la notion de vérité, l'explorant dans les divers domaines de la culture comme la science, la philosophie, l'art et la religion. Si dans *La naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, son premier ouvrage publié en 1872, Nietzsche, philologue éminent, s'intéresse aux relations entre mythe, science et art (Guillén 2024),

il étudie, en 1873, les relations entre vérité et mensonge au sein des différents domaines de la culture. Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinnest)*<sup>73</sup>, texte resté inachevé et écrit en 1873, mais aussi dans plusieurs passages de *Humain, trop humain, Menschliches, allzumenschliches*, publié en 1878<sup>74</sup>, Nietzsche explore le fonctionnement des domaines culturels au prisme des notions de vérité et de mensonge, c'est-à-dire au sein de la catégorie sémantique de l'être et du paraître. Mais en quoi une analyse critique de ces textes permet-elle de mieux appréhender le rôle du mythe dans la culture et d'avancer dans les réflexions contemporaines en sémiotique autour de la véridiction ? Nous étudierons d'abord les limites de la connaissance, la distinction entre la science et le mythe, et nous finirons par nous pencher sur le rôle de la fiction dans la recherche de la vérité.

### 1.1. Limites de la connaissance

À l'image de Platon qui, tout en critiquant les *muthoi* ne doute pas de se servir de fables pour « montrer ce que le logos ne peut pas démontrer » (Platon, 427-348 av. J.-C. 2007)<sup>75</sup>, Nietzsche ouvre son texte sur la vérité par une fable cosmologique qui rappelle la *Théogonie* d'Hésiode (Nietzsche 1873 : 7) :

Au détour de quelque coin de l'univers inondé des feux d'innombrables systèmes solaires, il y eut un jour une planète sur laquelle les animaux intelligents inventèrent la connaissance. Ce fut la minute la plus orgueilleuse et la plus mensongère de l'« histoire universelle », mais ce ne fut cependant qu'une minute. Après quelques soupirs de la nature, la planète se congela et les animaux intelligents n'eurent plus qu'à mourir.

Une première analyse textuelle de ce passage permet de mettre en évidence la caractérisation de la culture faite par Nietzsche au sein du prisme des notions de vérité et de mensonge<sup>76</sup>.

Sur le plan isotopique, d'abord, deux récurrences sémiques se dégagent, d'une part celle de la /nature/ par des lexies comme *univers, systèmes solaires, nature*, de l'autre celle de l'/humain/ par le groupe nominal *animaux intelligents*. Sur le plan aspectuel, ensuite, sont mis en forte opposition l'aspect /duratif/ de l'immensité de la nature signifié par des noms et groupes nominaux comme *inondé, innombrables systèmes solaires* et *histoire universelle* et l'aspect/ponctuel/de l'exiguïté de l'être-humain signifiée par des groupes nominaux et lexies comme *une minute, quelques soupirs* et *mourir*. La brièveté de la culture et de l'intelligence humaine est de ce fait mise en opposition ferme vis-à-vis de l'infinitude de la nature et de l'univers.

C'est dans ce contexte que Nietzsche commence à caractériser la vérité, en signalant tout d'abord les limites de la connaissance humaine et l'absurdité de ses prétentions de connaissance de la nature (7).

---

73 Nous nous référons à l'édition bilingue chez Flammarion (Nietzsche 1873a) et à la traduction française chez Gallimard (Nietzsche 1873b).

74 Nietzsche (1878).

75 Pour une étude critique de l'utilisation et la théorisation du mythe dans la philosophie grecque ancienne, voir Guillén (2022).

76 Nous nous inspirons des méthodologies proposées par la *sémantique structurale* (A. J. Greimas 1966) et la *sémantique interprétative* (Rastier 1987, 2024).



On en déduit alors une première caractérisation de la véridiction entre une *vérité absolue* et réelle (être), celle de la nature et de l'univers, et une *vérité relative* et donc « mensongère » (non-être), celle de la culture.

En raison de son aspect circonscrit et ponctuel vis-à-vis de l'absolu, l'intellect humain et donc toute connaissance culturelle, mais aussi toute perception humaine, se trouvent dans le non-être/paraître, c'est-à-dire dans *l'illusion* :

Cet orgueil lié à la connaissance et à la perception, brouillard aveuglant le regard et les sens des hommes, les trompe sur la valeur de l'existence dans la mesure où il s'accompagne de l'appréciation la plus flatteuse sur la connaissance elle-même. Son effet le plus courant est *l'illusion*. (8, nous soulignons)

Nietzsche qualifie donc d'illusoire tout ce qui relève de l'intellect humain et adresse des propos ironiques concernant les surestimations de valeur réelle et les prétentions véridictoires de la raison :

Si quelqu'un cache une chose derrière un buisson, la recherche à cet endroit précis et la trouve, il n'y a guère à louer dans cette recherche et cette découverte : il en va de même pourtant de la recherche et de la découverte de la « vérité » dans l'enceinte de la raison.<sup>77</sup> (Nietzsche 1873b :187)

En définitive, Nietzsche considère comme illusoire tout ce qui est attribuable à l'intellect humain, comme en témoigne cette longue anaphore avec des sèmes afférents dysphoriques :

L'intellect emploi l'essentiel de ces forces dans la dissimulation [...] C'est chez l'homme que cet art de la dissimulation atteint son point culminant : *l'illusion, la flagornerie, le mensonge et la tromperie, la calomnie, l'ostentation, le fait de parer sa vie d'un éclat d'emprunt et de porter le masque, le voile de la convention, le fait de jouer la comédie devant les autres et devant soi-même*, bref, le perpétuel *badinage* qui partout folâtre pour le seul amour de la vanité sont chez lui à tel point la règle et la loi [...]. (Nietzsche 1873a: 8, nous soulignons)

De ce fait, le sens en tant que (i) sensation ou perception *i.e.* en tant qu'expérience esthétique et en tant que (ii) signification *i.e.* en tant que construction épistémique, se trouve dans *l'illusion*. Et, concernant le sens, la sensation et la signification relèvent du mensonge.

Se configure ainsi un premier pli véridictoire, celui de la culture pour faire paraître « réel » l'« irréel » (10). Au sein de la culture, construite *par*, à *travers* et *dans* les langages, Nietzsche s'intéresse particulièrement au fonctionnement du langage verbal dont il propose une description particulièrement moderne, trois décennies avant Saussure.

---

<sup>77</sup> "Wenn jemand ein Ding hinter einem Busche versteckt, es ebendort wieder sucht und auch findet, so ist an diesem Suchen und Finden nicht viel zu rühmen : so aber steht es mit dem Suchen und Finden der "Wahrheit" innerhalb des Vernunft-Bezirktes" (Nietzsche 1873b :186)

## 1.2. Le langage comme moyen d'illusion

Le langage au sens large est donc un moyen d'illusion et on remarque que Nietzsche liste les éléments fondamentaux des systèmes de signification du verbal et non verbal, à savoir la « *convention* » ou le « *masque* » (8) qui rappellent les théories ici d'Erwin Goffman, là de Ferdinand de Saussure, et de manière générale ce que Greimas et Courtés nomment « le fonctionnement connotatif » et « mythologique » du langage (1993 : 418)<sup>78</sup>. Encore plus, Nietzsche remarque l'aspect illusoire de toute construction sémiotique :

[Les humains] sont profondément plongés dans les illusions et les rêves, leur regard ne fait que glisser à la surface des choses et ne voit que des « formes », leur perception ne conduit en aucune manière à la vérité mais se borne à recevoir des excitations et joue en quelque sorte à tâtons dans le dos des choses. (9)

On reconnaît ici la caractérisation du sémiotique non seulement comme conventionnel mais comme *forme* (*Formen*, écrit Nietzsche), qui anticipe le concept de *forme* de Saussure retravaillé et repris par Hjelmslev. Aussi Nietzsche propose-t-il une description du langage verbal et de l'arbitraire des signes : les mots ne désignent pas des choses mais sont des métaphores de ces choses, si bien que le langage a forcément un caractère purement « conventionnel » et « arbitraire » (10) – ce qui, en plus de correspondre point par point à la définition du langage verbal donnée par Saussure, indique la distance entre le mot et le monde. La construction des signes arbitraires se fait par étapes de « métaphores » successives, la première étant la transformation d'une « excitation nerveuse en idée », la deuxième, celle d'une « idée en son » ; « métaphores » qui rappellent pour la première ce que Saussure nomme le *signifié*, pour la seconde ce que Saussure nomme le *signifiant*.

On peut pourtant reprocher à Nietzsche l'ordre du processus sémiotique qu'il décrit dans la mesure où on peut douter qu'une idée, entendue comme un signifié, c'est-à-dire comme un concept conventionnel *i.e* une forme du contenu, puisse se manifester dans l'esprit de quelqu'un qui n'a pas eu de contact avec les sons d'une langue naturelle. Quoiqu'il en soit, la conséquence est que pour Nietzsche, comme pour Saussure, le langage se limite à un fonctionnement métaphorique et ne peut jamais désigner la vérité absolue entendue comme la réalité naturelle (12). En raison du caractère « immanent » de ses langages, souligne Greimas, la sémiotique est contrainte « à inscrire parmi ses préoccupations non pas le problème de la vérité mais celui du dire-vrai, de la véridiction » (Greimas & Courtés 1986 : 417). D'où la conclusion à laquelle arrive Nietzsche :

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui après un long usage

---

78 « Ainsi, l'approche dénotative (N. Chomsky) ou connotative (R. Barthes) du langage reposent sur deux « mythologies » et deux interprétations différentes de la relation reconnue entre le langage en tant que manifestation (ou, éventuellement, « représentation ») et l'immanence (le référent « vrai ») qu'il manifeste : dans le premier cas, le langage est censé coller innocemment aux choses, dans le second il constitue un écran mensonger, destiné à cacher une réalité et une vérité sous-jacentes. » (418)

paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple ; les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont. (14).

En raison des *formes* sociales dont le langage verbal est le *medium* privilégié, et du fait du fonctionnement arbitraire du langage, les hommes sont plongés dans *l'illusion* et le *rêve*.

### **1.3. Le fonctionnement du concept**

Nietzsche définit le concept par rapport à son incapacité à rendre compte de la réalité même. On pourrait, avec Peirce, appeler l'objet l'« objet dynamique », dans la mesure où le signe ne peut jamais se substituer à l'objet, si bien que tout concept a une part importante d'irréalité et de mensonge. Le concept vise à s'appliquer à « d'innombrables cas, plus ou moins analogues » (13). Ainsi :

L'omission du particulier et du réel nous donne le concept comme elle nous donne aussi la forme, là où par contre la nature ne connaît ni formes ni concepts et donc aucun genre, mais seulement un *x* pour nous inaccessible et indéfinissable. (14)

Par voie de conséquence, les concepts ne peuvent jamais être vrais (14). Se dégage alors une double contrainte véridictoire, si le concept permet de mieux réfléchir et d'articuler une généralité formelle, il empêche en revanche de saisir l'unicité et l'infinitude de l'expérience présente (15).

Nietzsche caractérise l'architecture des systèmes de croyance (ou de vérités restreintes) construit autour des concepts. Ainsi :

On peut bien sur ce point admirer l'homme pour le puissant génie de l'architecture qu'il est : il réussit à ériger un dôme conceptuel infiniment compliqué sur des fondations mouvantes, en quelque sorte sur de l'eau courante. (16)

Ou encore :

[...] Le grand édifice des concepts présente la stricte régularité d'un columbarium romain et de cet édifice émanent dans la logique cette rigueur et cette froideur qui sont le propre des mathématiques. (15).

La description architecturale proposée par Nietzsche du fonctionnement sémantique du discours philosophique et du discours scientifique pourrait être pensée en relation avec la représentation graphique que du fonctionnement sémantique de ces genres discursifs propose François Rastier (2005). C'est pourquoi elle s'accorde avec la particularité formelle des discours logiques (*logoï*) vis-à-vis des discours mythiques (*muthoï*), ceux-là procédant par des oppositions successives pour aboutir à des définitions, ceux-ci par un fonctionnement beaucoup plus libre (Guillén 2022).

### **1.4. La vérité comme religion, c'est-à-dire comme système de valeurs**

Nietzsche définit alors la vérité culturelle comme « une multitude mouvante de métaphores » (14) dans la mesure où elle est irréaliste puisqu'elle ne correspond pas à l'univers indépendant de l'humain. Comme la vérité n'est pas réelle, le monde social cherche le *véridique*, c'est-à-dire « mentir selon une

convention établie » (14). C'est en raison du caractère restreint et relatif<sup>79</sup> de la vérité philosophique que Nietzsche compare la philosophie – et l'ensemble des domaines de connaissance – à la religion :

De même que les Romains et les étrusques ont divisé le ciel selon des lignes mathématiques strictes et ont assigné cet espace ainsi délimité comme un *templum* à un dieu, tout peuple possède ainsi un ciel conceptuel semblable, et qui le surplombe ; l'exigence de la vérité signifie alors pour lui que tout concept, à l'instar d'un dieu, ne soit cherché que dans sa sphère propre [...]. (16)

Il en résulte que la valeur de vérité est circonscrite au domaine qui la concerne et en raison de la multitude des domaines culturels, les vérités sont non seulement relatives mais multiples et, qui plus est, « mensongères » dans le sens où elles se distinguent de la vérité absolue coïncidant avec la réalité absolue non humaine de la nature, ce qui peut être mis en relation avec « le problème linguistique de Dieu » évoqué par Greimas (1966)<sup>80</sup>. En définitive, Nietzsche nie la possibilité sociale d'accéder à la vérité par un discours logique, c'est-à-dire conceptuel : il finit par réduire la valeur de la vérité logique en niant son caractère absolu en la restreignant à la *vraisemblance*. Sur le plan topologique cela indique un mouvement au sein du carré véridictoire allant vers la droite depuis la position 1 (être/paraître) jusqu'à la position 2 (paraître/non-être). Ailleurs dans son œuvre, en *Humain, trop humain*, Nietzsche met en évidence ce parcours narratif au sein du carré de la véridiction. Dans le paragraphe 51 intitulé « comment l'apparence se fait être », il soutient<sup>81</sup> :

Si quelqu'un veut très longuement et opiniâtrement *avoir l'apparence* de quelque chose, il finira par avoir du mal à *être* autre chose [...] celui qui porte toujours le masque de contenance amicales finit par acquérir un pouvoir sur ses humeurs bienveillantes, sans lesquelles on ne peut extorquer l'expression de l'amabilité – et pour finir ce sont celles-ci qui acquièrent un pouvoir sur lui, il *est* bienveillant. (114)

Aussi Nietzsche soutient-il, dans *Vérité et mensonge*, que l'Humain habite dans le faux. C'est justement parce que l'Humain habite dans le faux (« non-être + non-paraître »), qu'il passe vers la croyance, terme qui introduit une autre classe sémantique et un autre carré de contradictions sémantiques, non pas de la véridiction mais celui, épistémique, de la superstition (croire/savoir).

---

<sup>79</sup> Nous prenons ici le mot relatif au sens de la théorie du relativisme linguistique de Boas (1916) et Sapir (1925, 1927).

<sup>80</sup> Dans une conférence présentée en Lituanie, peu connue ailleurs, et traduite assez tardivement au français (Greimas 2017), Greimas parle du « problème linguistique de Dieu » en soulignant le paradoxe modal de tout énoncé à propos de Dieu ou censé être venu de Dieu ; il signale également comment les cultures cherchent à constituer de valeurs objectives soit à travers un discours historique, soit à travers un discours religieux. Pour une étude approfondie sur ce point et les travaux mythologiques de Greimas voir Guillén (2022)

<sup>81</sup> Voir aussi : §110, §126, § 146, § 155, § 214.

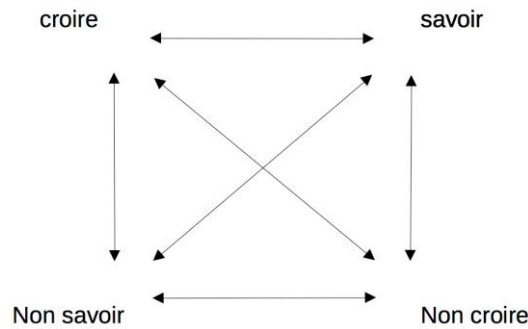


Fig. 2. Carré de l'adhérence épistémique

Ce carré épistémique peut aider à caractériser les relations entre le mythe et la philosophie dans la Grèce antique. Ainsi :

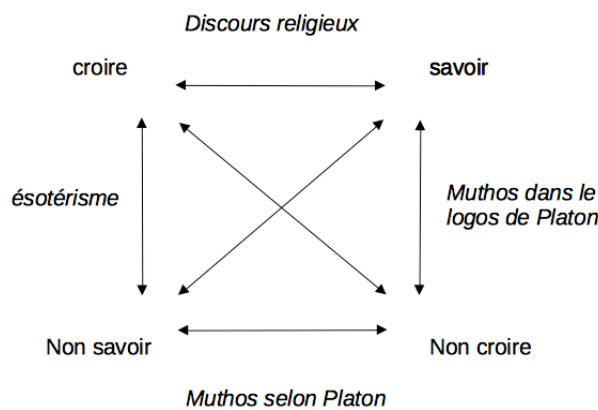


Fig. 3. Carré de l'adhérence épistémique pour le mythe dans la Grèce antique

Le croire et le savoir relèvent du religieux et configurent la foi, les textes religieux ayant ainsi une valeur épistémique (de connaissance et de sagesse) et demandant aux hommes en plus, dans la pratique religieuse, d'être croyants. Le non-savoir et le non-croire relèvent de l'indifférence épistémique, soit de la pure fiction entendue comme telle : un discours qu'on sait faux et auquel on n'accorde aucune valeur épistémique. Le savoir et le non-croire relèvent de l'usage des fables mythiques dans le discours de Platon : il ne demande pas de croire dans ses fables introduites comme des séquences textuelles au sein de ses œuvres philosophiques qui pourtant contiennent une part de savoir. Enfin, le croire et le non-savoir relèvent de la superstition : une foi dans un domaine qui ne contient aucun savoir, donc aucune valeur épistémique.

### 1.5. Modalisations de la vérité

Nietzsche modalise de manières diverses le rapport à la vérité. D'un côté, il soutient que les hommes ne fuient pas le mensonge pour lui-même mais pour le préjudice qu'il peut leur causer (10). C'est-à-dire que les hommes ne veulent pas la vérité mais seulement la vérité qui leur porte des conséquences agréables. On peut introduire ici une « vérité bonne » et une « vérité mauvaise », à entendre comme une vérité ayant soit des conséquences agréables soit désagréables pour un individu donné. En conséquence de quoi ce qui est voulu n'est pas tant la vérité, comme le soutient Aristote (voir

en épigraphe l'ouverture de sa *Métaphysique*), mais plutôt les conséquences pratiques de cette vérité. L'épistémique est dès lors modalisé et conditionné par la volition (vouloir-savoir *si*).

De l'autre côté, Nietzsche caractérise la connaissance humaine par sa relation à la modalité aléthique dans la mesure où, selon lui, elle ne peut pas ne pas avoir lieu du fait qu'elle surgit comme le moyen de protection de l'humain vis-à-vis des autres animaux. Ici, Nietzsche évoque sans l'explicitier le mythe d'Épiméthée et Prométhée raconté par Platon dans son *Protagoras* (427-348 av. J.-C. 1935) selon lequel l'intelligence est donnée aux hommes comme moyen de survie pour pouvoir faire face aux capacités physiques du reste des animaux<sup>82</sup>. Si la connaissance est de ce fait en relation avec la modalité épistémique, celle-ci est chez Nietzsche, comme dans la mythologie philosophique ancienne, modalisée à son tour par le *non-pouvoir-ne-pas-être* c'est-à-dire par la nécessité. Avant d'être voulue, comme le souligne Aristote, la connaissance, caractérisée comme ce qui permet de déterminer la vérité relative, bien que fortement limitée, est nécessaire.

### **1.6. La fiction comme intuition de vérité**

C'est dans ce contexte véridictoire que le mythe en tant que fiction est proposé par Nietzsche comme *instinct de vérité*. Si l'humain ne peut espérer atteindre la vérité absolue, c'est par le mythe et par l'art en général, et non pas par la logique, qu'il peut pourtant espérer s'en approcher le plus. Ainsi, il soutient :

Cet instinct qui pousse à créer des métaphores, cet instinct fondamental de l'homme, dont on ne peut pas ne pas tenir compte un seul instant, car en agissant ainsi on ne tiendrait plus compte de l'homme lui-même, n'est pas soumis à la vérité et il est à peine maîtrisé dans la mesure où sur la base de ses productions évanescences, les concepts, est bâti un nouveau monde régulier et résistant qui se dresse face à lui comme un château fort. Il cherche un nouveau domaine et un autre bief à son activité ; il les trouve dans le mythe et de façon générale dans l'art. (21)

Si le mythe et l'art ont la capacité de rapprocher de nouveau l'humain de la vérité absolue (l'être), c'est parce qu'ils ne fonctionnent pas comme les concepts, ou encore parce qu'ils inventent de nouvelles métaphores et qu'ils ne passent pas par les conventions déjà établies. Si on soutient souvent que l'art vise à re-signifier tel ou tel objet, ou telle ou telle expérience, cela signifie moins inventer un nouveau signifiant pour un signifié déjà existant que proposer un signe nouveau, ou encore une configuration inouïe de signes conventionnels déjà existants. Le mythe et l'art mieux que les autres domaines de la culture favorisent la créativité entendue comme relation entre nécessité de la conventionalité pour garantir l'intercompréhension (au risque d'une situation de glossolalie) et possibilité de créer des énoncés véritablement nouveaux et qui permettent d'inventer des nouvelles formes d'appréhender la réalité. Par rapport à la société grecque ancienne, Nietzsche soutient :

Grâce au miracle qui se produit continuellement, tel que le conçoit le mythe, l'état de veille d'un peuple stimulé par le mythe, comme par exemple les anciens Grecs, est en fait plus

---

<sup>82</sup> Pour une analyse de ce mythe en relation avec les discours contemporains de science-fiction, voir Guillén (2023).

analogue au rêve qu'au monde éveillé du penseur dégrisé par la science. Dès que tout arbre peut parler comme une nymphe ou lorsque, sous le masque d'un taureau, un dieu peut enlever des vierges, lorsqu'on se met subitement à voir la déesse Athéna elle-même, en compagnie de Pisistrate et traversant le marché d'Athènes sur un bel attelage – et cela l'honnête Athénien croyait le voir – tout devient possible, dès cet instant, comme en un rêve, et toute la nature entoure l'homme d'une ronde étourdissante, comme si elle n'était qu'une mascarade des dieux qui ne se feraient qu'un jeu de mystifier les hommes à travers toutes les formes des choses. (22).

C'est dans le mythe et dans le rêve, dans la sémiosphère de l'Athènes du VIII<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècles avant notre ère, dans cet *Umwelt* peuplé de distalité et d'objets sacrés, que l'on se rapproche le plus de la vérité. Sans doute parce qu'il était poète, le jeune Nietzsche aboutit à cette conclusion quelque peu contradictoire à première vue : c'est à *travers* ou mieux, *dans* la fiction que l'on peut espérer se rapprocher le plus possible de la vérité<sup>83</sup>.

## **2. Analyse de cas : le mythe de Psyché et Éros**

Si les mythes antiques permettent de se rapprocher le plus possible de la réalité à travers l'invention de formes poétiques qui rendent le monde plus onirique, alors c'est le mythe de Psyché et Éros qui permet le mieux de saisir la relation entre véridiction, fiction et rêve. D'une part, en tant que mythe, ce récit explore des nouvelles possibilités d'inventions et donc permet de rendre compte d'une nouvelle manière de l'expérience de l'existence. D'autre part, ce texte met en récit les relations entre rêve et réalité.

Aussi tout au long de notre analyse de ce texte nous nous demanderons : quelles sont les métaphores qui, autour de ce texte, permettent de mieux rendre compte de la réalité ? et en quoi ce texte propose une nouvelle appréhension de l'expérience de l'existence à travers les notions de rêve, de fiction, et de vérité ?

### **2.1. Aspects philologiques et présentation du corpus**

Le récit raconte l'histoire de Psyché, la plus belle jeune femme du monde qui est liée avec le dieu Éros. Mais tous deux subissent la contrainte modale de ne pas pouvoir se voir : si l'amant de Psyché paraît être un monstre, il finit par se révéler être un dieu olympien. À la suite de quelques péripéties, les amants finissent par se réunir et Psyché vit une apothéose.

Si les origines du récit peuvent remonter jusqu'à des sources indo-européennes, la première attestation littéraire est celle qui apparaît dans *Les Métamorphoses* d'Apulée au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Parmi les nombreuses réécritures du récit on peut remarquer les deux œuvres écrites au XVII<sup>e</sup> siècle en France, le conte de Jean de La Fontaine publié en 1669 et la pièce de théâtre, la « tragi-comédie ballet », réalisée conjointement par Corneille, Molière et Jean-Baptiste Lully et représentée au théâtre des Tuileries ou

---

<sup>83</sup> Au sein d'un univers sémantique entre les modalités épistémiques et aléthiques, la Nature relève pour Nietzsche du ne pas pouvoir connaître pour l'Humain à travers les concepts, alors que le mythe, en tant qu'instinct, relèverait d'un ne pas pouvoir ne pas connaître. On bascule par-là vers la catégorie de l'épistémique et du volitif où, pour Kant (1781) par exemple, la « raison morale » (ne pas pouvoir ne pas savoir) dépasse la raison logique.

Salle des Machines, le 17 janvier 1671. Si celui d'Apulée est un récit mené sur un ton burlesque, celui de La Fontaine se présente comme une réécriture tragique de cette version originelle.

Grâce aux travaux d'un nombre important de chercheurs en mythologie comparée, comme James Frazer, Max Müller ou Georges Dumézil, a été mis en évidence un ensemble de textes avec des caractéristiques thématiques et figuratives communes qu'on a eu tendance à nommer « récits mélusiniens » – c'est-à-dire qui ont des ressemblances avec le récit folklorique de la fée Mélusine, si répandu dans la région de l'Ouest de la France (Poitou) et de l'Est de la France (Alsace, Lorraine, Champagne) et encore au Luxembourg et en Allemagne de l'Ouest. Le mythe de Psyché est souvent classé à l'intérieur de ce sous-genre dit « mélusinien ». En 2004, Jean Petitot se fonde sur ces travaux en mythologie comparée pour mettre en évidence, à travers sa vision morphogénétique du sens, la continuité des traits formels au sein d'une série de reprises d'une même structure mythique dans laquelle on retrouverait le roman de Stendhal, *La Chartreuse de Parme*.

Deux auteurs ont étudié en France l'histoire du mythe d'Éros et Psyché depuis l'Antiquité Grecque : d'abord Henri Le Maître (1939, puis 1993) et ensuite Véronique Gély, qui y consacre sa thèse en 1993 et ensuite une série de travaux (2006, 2013). Gély en fait remonter les origines jusqu'à Platon qui, dans son *Phèdre* notamment, raconte un récit fantastique sur les voyages de l'âme (*psuché, ψυχή*) : la *métempsychose* (*μετεμψυχώσις*). Cependant, dans ses premières attestations écrites, le terme est utilisé comme nom commun et non comme nom propre, c'est par antonomase que « Psyché » serait attribué comme nom à la jeune fille la plus belle du monde. Dans ce sens, on peut dire que le mythe de Psyché est un développement narratif de la séquence mythico-fantastique du dialogue du *Phèdre* (Platon, 427-348 av. J.-C. 1989).

## 2.2. Visible, invisible

Le mythe d'Éros et Psyché vise à travers sa configuration figurative à rendre visible l'invisible, à transformer l'illusion en secret. Ainsi :

Alors Psyché, faible par nature et de corps et d'âme, mais soutenue par la cruelle volonté du destin, raffermir ses forces, va chercher la lampe, saisit le rasoir : la faiblesse de son sexe se mue en audace. Mais sitôt la lumière a éclairé le *secret* du lit, elle voit de toutes les bêtes sauvages le monstre le plus aimable et le plus doux, Cupidon en personne, le dieu gracieux, qui gracieusement repose.<sup>84</sup>

Voilà pourquoi deux scènes de ce mythe ont particulièrement retenu l'attention de la tradition artistique. Il s'agit d'abord de la scène de la découverte où le non-visible (Éros) est perçu pour un instant. Et ensuite la scène du baiser où l'empirique (Psyché) devient transcendant (Éros), comme dans la sculpture d'Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baisée de l'amour*, de 1777. Dans ce dernier cas, il est intéressant de voir comment, dans la sculpture d'Antonio Canova, l'empirique est représenté par le trait figuratif de l'espace terrestre (Psyché est à terre) alors qu'Éros est représenté sur l'espace aérien (Éros a des ailes et est en train de voler) – cette répartition isotopique est également présente dans

---

<sup>84</sup> Nous nous référons à la traduction de Paul Vallette dans l'édition des *Belles Lettres* de 1992 (Apulée 125-170 ap. J.-C., 1992).



certaines représentations picturales de la version indienne de *Pururavas* et *Urvaci*, comme celle de Raja Ravi Varma.

### 2.3. Rêve, fiction et véridiction

Si dans son usage doxique le mot « rêve » est antonyme de « réalité » et synonyme de « fiction », le rêve dans le récit de Psyché et Éros est mis en relation avec la transcendance donc avec la vérité absolue au-delà de la sphère humaine. Les isotopies du /rêve/ et de la /transcendance/ se déploient tout le long du récit si bien que le rêve est l'endroit où devient possible la communication avec l'Au-delà divin. On lit :

Psyché, dans ces prés d'herbe tendre, mollement étendue sur son lit de gazon humide de rosée, s'est remise de son grand émoi et, doucement, s'est endormie. (V, I : 41)

C'est en rêve en effet que Psyché rencontre d'abord son amant qui disparaît pourtant lorsqu'elle ouvre les yeux. On lit :

Psyché, à l'invite du soir, s'alla coucher. La nuit était déjà avancée, quand un léger bruit vint frapper son oreille. Tremblante alors, si seule, pour sa virginité, elle a peur, elle frissonne, et plus qu'aucun malheur, elle redoute ce qu'elle ignore. Et voilà déjà près d'elle le mari inconnu : il est monté dans le lit, a fait de Psyché sa femme et, avant le lever du jour, est reparti en hâte. (V, IV : 43)

De là la belle formule poétique : « *non uidebis si uideris* » (à peine vu tu cesseras de le voir) (V, XI : 58). C'est cette même formule que François Rastier donne comme exemple pour illustrer l'ambiguïté des figures et des objets culturels se situant à la frontière transcendantale et pour réfléchir sur les formes de figuration du distal propres au mythe (Rastier 2007)<sup>85</sup>. Une des particularités figuratives de ces figures se situant à la frontière transcendante est qu'elles sont toujours dyadiques puisqu'elles transitent entre les deux mondes, le monde obvie et le monde absent (Rastier 2001). Certaines figures mythiques se situent à la frontière transcendante entre l'empirique et le distal, le voir et le non-voir.

Ce qui est particulier dans le récit de Psyché et Éros, c'est qu'il y a une subversion des catégories logiques de la véridiction en relation avec la fiction. Si normalement le rêve relève du non-être et non-paraitre, donc du faux, dans ce récit mythique le rêve commence par être faux mais finit par être une réalité secrète (être et non-paître). À l'opposé, le monde de la perception et de l'expérience existentielle commence par être le vrai mais finit par se révéler comme étant une illusion. Se dégage alors un parcours narratif au sein du carré de la véridiction qui va du faux vers le secret pour le /rêve/ et du vrai vers l'illusion pour la /perception/.

Par ailleurs, Apulée souligne dès le début du texte l'impossibilité du langage verbal à saisir la réalité. Ainsi :

---

85 F. Rastier, (2007, 24 novembre), « Idoles et mystères. Pour une anthropologie sémiotique du distal », XXXV congresso dell'AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici) : « Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica delle culture », Reggio Emilia, Italia. <https://hal.campus-aar.fr/medihal-01348921>

De la plus jeune [fille], au contraire, si rare, si éclatante, était la perfection que, pour en donner une idée, pour en faire même un suffisant éloge, le langage humain était trop pauvre. (IV, XXVIII : 33)

Apulée remarque, à l'instar de Nietzsche, que le mot « beau » n'arrive pas à appréhender la beauté de la jeune fille c'est-à-dire que la réalité dépasse à la fois la perception et la prise conceptuelle du monde.

Au fond, on peut voir dans le mythe de Psyché le sentiment décrit par le philologue qu'est Nietzsche, à savoir que pour l'Athénien ancien le rêve en tant que métaphore du mythe comme création poétique permet de mieux se rapprocher de la vérité que les sens ou la connaissance conceptuelle. En tout cas, le mythe d'Éros et Psyché semble indiquer que le rôle du mythe au sein de la sémiotique est de permettre d'appréhender autrement l'expérience.

Si on sait bien que le rêve peut être un accès à la transcendance ou à l'inconscient, on peut également souligner sa force maïeutique qui s'enracine dans un traitement paradoxal de la figurativité. En particulier, dans l'expérience de Psyché la figurativité est dépourvue de vision de l'amant au profit des autres sens : est-elle coupable pour n'avoir pas accepté de rêver ce qui manque à la perception ? Dans la déstabilisation figurative du rêve (déformation, déplacement, exploration du noir en tant que noir), y a-t-il une émancipation de la prison du « langage de la perception ? (Austin 1962), de la dictature laconique du réel ? Faut-il développer un monde « autre » ou tout simplement un monde « propre » qui n'est pas celui de l'attestation ? Faut-il sortir de l'incantation de la forme qui relèverait déjà d'un pouvoir à abattre ? Le mythe est-il la métaphysique correctrice que le rêve suggère ? Et cette symbiose entre mythe et rêve est-elle le symptôme que le premier n'est pas « texte » mais grammaire infiniment générative du vivable ?

### **Conclusion**

Si, comme réponse aux modèles référentiels et aux conceptions venant d'un réalisme naïf, la sémiotique greimassienne s'intéresse aux effets de vérité à l'intérieur du texte lui-même (véridiction), et néglige sa relation avec la réalité extérieure, cet immanentisme excessif finit par négliger le contexte plus large qui façonne le sens, comme le monde physique et les pratiques sociales. Pour renouer avec les problématiques épistémiques générales en épistémologie et en philosophie du langage, la sémiotique doit tenir compte de la vérité en tant que valeur épistémique se construisant entre l'objet sémiotique et son contexte d'existence au sens large c'est-à-dire au-delà des limites du texte-énoncé.

Force est de constater que du fait que la vérité est toujours systémique donc relative et conventionnelle, elle s'avère limitée dans le sens où elle ne peut rendre compte de la réalité absolue de la nature en dehors de l'humain. En raison d'un effet d'*habitus interprétatif*, d'un oubli de l'aspect conventionnel des signes et donc des limites des valeurs de vérité, et en raison d'une tendance à confondre la vérité logique avec la vérité absolue, se dégage une tendance générale à oublier les limites de la connaissance humaine. En ce sens, et contre-intuitivement, c'est dans le mythe et dans l'art que l'on peut espérer se rapprocher le plus de la réalité, c'est-à-dire inventer de nouvelles formes non conventionnelles pour mieux appréhender la réalité de l'existence, c'est-à-dire inventer de nouveaux

sens. Si la fiction permet d’appréhender la vérité par des voies nouvelles, on peut mieux caractériser alors le rôle de l’art et du mythe au sein de la sémiotique. Ces derniers fonctionnent comme contrepoids aux discours logiques et comme d’autres possibilités de sens, non seulement de nouvelles significations mais aussi de nouvelles sensations et de nouvelles directions. Si l’utilisation du mythe par le politique peut être tragique, comme le soulignent Cassirer (1946) et Blumenberg (1979), on pourrait pourtant s’interroger sur les rôles que la fiction et l’inventivité mythique et poétique pourraient jouer dans le monde contemporain dans les domaines des sciences de la nature et de l’esprit autant que dans celui des sciences de la culture.

## Bibliographie

APULÉE (125-170 ap. J.-C.)

1992 *Les Métamorphoses*, tome II. Livres IV-VI, Paris, Les Belles Lettres.

AUSTIN, John L.

1962 *Sense and Sensibilia*, Oxford, Oxford University Press.

BLUMENBERG, Hans

1963 *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, Blumenberg Estate, Fink Verlag ; tr. fr., « Le concept de réalité et possibilité du roman » dans *Le concept de réalité*, trad. par Jean-Louis Schlegel (tr.), Paris, Seuil, 2012.

BLUMENBERG, Hans

1979 „Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos“, in A. Nicholls et F. Heidenreich (éds.), Suhrkamp Verlag, 2014 ; tr. fr. *Préfiguration: quand le mythe fait l’histoire*, trad. par Jean Schlegel, Paris, Seuil, 2016.

BOAS, Franz

1916 “The Origin of Totemism”. *American Anthropologist*, n° 18, vol. 3, p. 319-26.

CASSIRER, Ernst

1946 *The Myth of the State*, New Haven, Yale University Press ; tr. fr. *Le mythe de l’État*, trad. par Bertrand Vergely, Paris, Gallimard, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien

1966 *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.

GREIMAS, Algirdas Julien

1966 « Mitai ir ideologijos [Mythes et idéologies] », *Metmenys*, n°12, p. 9-27.

GREIMAS, Algirdas Julien

2017 *Du sens en exil : chroniques lithuaniennes*, S. Žukas, K. Nastopka, I. Darrault-Harris et D. Bertrand (éds.), Limoges, Lambert-Lucas.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÈS, Joseph

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien & RASTIER, François

1968 “The interaction of semiotic constraints”, *Yale French Studies*, n° 41, p. 86-105.

GUILLÉN, Santiago

2022 *Le mythe, aujourd’hui : entre théories et pratiques linguistiques. Réactivation d’un concept, actualité d’une forme discursive*. Thèse de doctorat dirigée par Pierluigi Basso Fossali et soutenue le 16 décembre 2022 à l’Université Lumière Lyon II ; nouv éd. Classiques Garnier, à paraître.

GUILLÉN, Santiago

2023 « Après chat GPT et le transhumanisme : Pygmalion et Prométhée. Étude linguistico- sémiotique des réceptions des mythologies antiques dans les discours “médiatiques” contemporains », *Interstudia*, n° 36.

GUILLÉN, Santiago

2024 « Art, mythe et science : à propos des travaux de Friedrich Nietzsche sur l’art athénien du Ve siècle

av. J.-C. et propositions pour une caractérisation sémiotique de l'art au sein de l'espace culturel contemporain », *Visible*, n° 12. Doi: 10.25965/visible.624

KANT, Immanuel

1781 *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch ; tr. fr. *Critique de la raison pure*, trad. par A. Tremesaygues et C. Pacaud, Paris, PUF, 1980.

LE MAÎTRE, Henri

1939 *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1955 "The Structural Study of Myth", *The Journal of American Folklore*, n° 68, vol. 270, p. 428-44.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1967 « Les structures élémentaires de la parenté », Paris, Éditions EHESS.

NIETZSCHE, Friedrich

1872 „Der Philosoph : Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis“, in *Gesammelte Werke*, vol. 31, München, Musarion Verlag.

NIETZSCHE, Friedrich

1873a *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinnest* ; tr. fr. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. par M. Haar et M. de Launay, Paris, Gallimard.

NIETZSCHE, Friedrich

1873b „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinnest“, in *Das Philosophenbuch: theoretische Studien*, p. 171-215.

NIETZSCHE, Friedrich

1878 *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Chemnitz, Ernst Schmeitzner ; tr. fr. *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, trad. par P. Wotling (tr.), Paris, GF Flammarion.

PETITOT, Jean

1977 « Topologie du carré sémiotique », *Études littéraires*, n° 10, vol. 3, p. 347-426.

PLATON, 427-348 av. J.-C.

1935 *Œuvres complètes*, tome III, 1<sup>e</sup> partie, *Protagoras*, Paris, Les Belles Lettres.

PLATON

1989 *Oeuvres complètes*, tome IV, 3<sup>e</sup> partie, *Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres.

PLATON

2007 *Phèdre*, Paris, Librairie générale française.

RASTIER, François

1987 *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, éd. 2009.

RASTIER, François

2001 « L'action et le sens : Pour une sémiotique des cultures », *Journal des anthropologues*, n° 85-86, p. 183-219.

RASTIER, François

2005 « Pour une sémantique des textes théoriques », *Revue de sémantique et de pragmatique*, n° 17, p. 151-80.

RASTIER, François

2024 *Décrire le Sens. Introduction à la Sémantique interprétative*, Paris, PUF.

SAPIR, Edward

1925 "Sound Patterns in Language", *Language*, n°2, vol. 1, p. 37-51.

SAPIR, Edward

1927 "The unconscious pattering of behavior in society", in D. G. Mandelbaum (éd.), *Selected writings of Edward Sapir in language, culture and personality*, Berkley, University of California Press.

VEYNE, Paul

1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil.

VINCENT, Frédéric

2014 *Le réenchantement initiatique du monde : des mythes et des hommes*, Paris, DETRAD AVS.

Pour citer cet article : Santiago Guillén. « Le mythe comme instinct de vérité : commentaires de quelques textes de Friedrich Nietzsche sous le prisme de la véridiction », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8669>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957



La fiction de l'identité : véridiction et contrat d'attention dans la mini-série de Netflix *Clickbait*

Marilia Jardim  
Royal College of Art / London College of  
Communication, UK  
mariliabombomjardim@gmail.com

**Abstract:** The article utilises the analysis of the Netflix show *Clickbait* to explore cultural shifts in the standard logic of veridiction, which seem to break with the Greimasian model of veridictory modalities to welcome diverse procedures –such as *faire semblant* and *authentication*– governing the communication and perception of truth. Rather than a problem affecting only discourses, I aim to argue that the production of subjective identities, both in the physical world and mediated contexts, is also impacted by this change in our relationship with signs. By presenting a dialogue between theories concerned with traditional and emerging mechanisms related to veridiction, the article offers a reflection on the production and deployment of identity, and the blurring of lines between reality, unreality, and fiction, which produces simulacral dynamics shifting the goal of interactions from a sanction- to an attention-oriented model.

**Keywords:** Veridiction, Fiction, Attention, Simulacrum, Unreality

**Résumé :** L'article présente une analyse de la série télévisée *Clickbait* produite par Netflix. Sur cette base, il examine les changements culturels dans la logique traditionnelle de la véridiction et leur rupture avec le modèle greimassien des modalités véridictoires, ouvrant la communication et la perception de la vérité à d'autres procédures, comme le *faire semblant* et *l'authentification*. Au-delà des discours, la production des identités subjectives, dans le monde matériel ainsi que dans les contextes médiatisés, est également affectée par ce changement dans notre relation avec les signes. En dialogue avec les théories des mécanismes traditionnels et émergents de la véridiction, l'article offre une réflexion sur la production et le déploiement de l'identité. De même, il interroge le flou des frontières entre réalité, déréalité et fiction qui, produisant les dynamiques de simulacres, transforment le but des interactions en passant d'un modèle centré sur la sanction vers un modèle régi par une logique de l'attention.

**Mots clés :** véridiction, fiction, attention, simulacre, déréalité

Released in 2021, *Clickbait* tells the story of the havoc caused by the appearance of a video showing a man with a bruised face and holding a sign saying: “I abuse women. At 5 million views I die.” A fictional commentary of the contemporary context of a mediatised existence and its potential for distorting our perception and communication of truth, each episode presents a deeper dive into one of the characters implicated in the story and their *role* –not only in the diegesis but as the emblem of stratified, uni-dimensional social roles– which reconstruct, working backwards, the puzzle of a multilayered crime. By the end of the series, we learn this is a story of identity theft, in which the real catfisher, Dawn Reed, was a colleague of Nick Brewer’s, the man in the video: working in a clerical position, she had access to his computer, his phone and personal data, and occupied a privileged position of “confidant” when he experienced marital issues, thus gaining access to intimate details of his private life.

Rather than simply stealing the photographs of good-looking Nick, Dawn also used his *authentic* identity –information about his work, his sons, and difficulties with his wife– to create accounts on multiple dating websites and start various simultaneous virtual relationships. The show focuses on the interactions with Emma Beasley, who fully embraces and defends the “reality” of her romance with him; and Sarah Burton, who ends up taking her life when Dawn ends the interaction with her. The plot focuses on the abduction of real-life Nick Brewer by Sarah’s brother, Simon Burton, who is motivated to seek revenge against the man he saw in a photograph with his sister, using the bits of (authentic) information he recovered from Sarah’s diary and text messages in her phone. However, the photograph showing Nick and Sarah posed as a couple turns out to be a photomontage created by Dawn from a (real) couple photograph of Nick and his wife Sophie, and a similar collage had been created for Emma. As this photo is *taken as true* by Simon, and the cruel messages sent to Sarah are attributed to the person the image shows, he orchestrates a plot to locate and abduct real-life Nick, producing the video as part of his plan to expose and execute the man who, he believes, led his sister to suicide.

A fictional text, *Clickbait* offers a commentary on a certain shift in our semiotic attitude towards images, verbal language, and the construction and apprehension of identities between the substance of the material world –to which I will refer using the popular acronym “IRL”, “In Real Life”– and the digital substance of the informational world or life online. By exploring the line between fiction and veridiction and how the elements of both can overlap and interpenetrate one another, this TV series allows a fertile discussion on the matters of reality and unreality and how those realms are harnessed in a logic aimed at sustaining engagement. Transposing what Juri Lotman (1973) identifies as a symbolic or paradigmatic type of culture to the age of technology and algorithmic interactions, the dynamics disseminated in the diegesis of *Clickbait* also communicate a transformation in our relationship with truth: a certain disintegration of the traditional logic of veridiction in Greimasian (1976, 1983) terms, which, today, seems to be replaced by a model that is aimed at sustaining attention, rather than presenting truths that can be sanctioned. The analysis of selected characters and sections of the plot aims to explore the blurring of lines between reality and fiction as emblematic of the transformation in our relationship with veridiction (Alonso Aldama 2018; Ben Msila 2021; Lorusso 2021), as well as with the iconic (Barthes 1980; Beyaert-Geslin 2005; Bordron 2005) and verbal (Barthes 1984; Brandt 1992; Greimas 1976, 1983) substances, and their fictional and veridictory roles. In the dialogue between various developments of the theory, I will present a discussion of identity, interaction, and roles and

their construction in the context represented in *Clickbait*, examining the extent to which those mechanisms extrapolate the traditional logic of veridiction, causing the emergence of new types of contracts governing interactions between different subjects and their projected existential simulacra.

### **1. Images, simulacra, and identity**

Through its deconstructive representation of a complex case in which truth is mobile, formed from a fragile foundation of lies and decontextualised collections of impressions, *Clickbait* offers a representation of our current role within the mediated chaos of information. While the characters in the show are obsessed with (rapidly) discovering the truth of the facts, it is the truth of subjects' identities that is being put into check. Each one of the episodes, a deep scrutiny of each of the main characters, is named after a thematic role –“The Sister”, “The Detective”, “The Wife”, “The Mistress”, “The Reporter”, “The Brother”, “The Son”, “The Answer”– while the show itself, named “clickbait”, is assigned a thematic trajectory as deceptive, sensationalised content, designed to attract clicks. This approach, however, reaches beyond the funnelling of attention towards the diegesis, creating dynamics in which IRL identities are also governed by a clickbait strategy.

In place of the holistic accumulation of life experiences Jacques Fontanille (2004) identifies with the construction of a *soi-ipse*, developing Paul Ricoeur's (1990) concept as a processual instance in constant becoming through the superposition of lived occurrences, the trajectories followed by the characters in the show reveal identities increasingly becoming a succession of monoisotopies that do not form syntagmatic chains. Each episode's opening title represents such single-use patterns of behaviour as fragmented puzzles of the characters' image, presented and arranged in an incoherent order and formed by pieces that don't fit, that are not capable of “revealing” a totality. Beyond the idea of images as plastic or visual substances, the show addresses impressions as imprints of self, which Greimas and Fontanille (1991) defined as “existential simulacra” –the projections of subjects in a passional imaginary. In a radical reading of this model of transitory modal identities, it is possible to understand intersubjective relations as unfolding exclusively through the interaction of simulacra: as subjects double themselves into “an other”–the discursive simulacra constituting their imaginary– and interiorise this “other body” as an “inter-subject”, all communication occurs through images of oneself and others each interlocutor refers to (Greimas & Fontanille 1991:63).

The viral video around which the plot is organised is an emblematic example of this radical reading, as well as Juri Lotman's definition of cultures of semantic (or symbolic) types. In such cultural spheres, the act of creation emerges as the formation of a sign, which effects a disjunction of *social* and *biological* realities formulated as a rejection of things to “aspire to the sign” (Lotman 1973:43). In the show's diegesis, it is no longer subjects of flesh and bones confronting one another, but an ensemble of simulacra put into interaction –some “authentic” imprints of subjects, others manufactured through a bricolage of authentic impressions that are reorganised to mean something else. This logic, in turn, mirrors the opposition of material and ideal, in which the sign aligns with the ideal: the value of the sign lies precisely in the decrease of the material (expression) existing in it –nothing more than an “imprint” of the content, which is “the spirit” (Lotman 1973:49). As characters identify with images as signs (rather than mere expressions), their experience of identity is one of *becoming image*: in sincerely impersonating Nick, Dawn's experience is one of *being him* in the interactions with Emma and Sarah;



in turn, as they accept the contract of mediation in their relationship, Emma and Sarah both experience the reality of the romantic relationship with Nick, which is “evidenced”, among other things, by the photographic couple representations forged by Dawn.

This mechanism of identification affects both the euphoric and dysphoric set of interactions presented in the show. Sarah’s pain and death result entirely from a sign exchange, while Simon’s revenge is not against a material person but his images: *the man in the photo, the words in text messages*, and the phantom of a relationship that led his sister to take her life. The power of the sign is such that, in its creation –even when it’s fictional– it can grant status of reality to romantic relationships, as well as make Nick become an abuser: it is not only the public who accepts this simulacrum but, in the course of the case, the family and close friends are equally led to question the reality of their lives with Nick. Such reverence for images brings us back to a logic where the sign takes precedence over the material expression: our bodies, physical experiences, and knowing that is based on partaken immediate interactions can be questioned and denied in the face of the truth of images. Although Lotman associates this model with Mediaeval culture, *Clickbait* exposes the extent to which the logic of simulacral interactions, unfolding almost entirely through images, returns us to a symbolic cultural system. In such an organisation, the construction of identities deployed through mediated channels denounces the effort of subjects in controlling one’s image not as an “expression of self” but as a sign: to manipulate one’s image appears as an attempt to connect with a different content as if, by changing the imprint, one could change the “spirit”.

Rather than a false world, the constructions aimed at and deployed online cannot be taken to be “unreal” or “fictional” –even if they appropriate strategies of fiction and are coated with an aura of unreality. In the diegesis, a woman was led to IRL suicide, and an innocent man was abducted and tortured, shamed online and killed in the material world in the quest for bringing justice to Sarah. This blurring of the boundaries between fiction and description, invention and documentation, mixing the genres of entertainment, information, spectacle and debate into one is precisely the focus of Anna Maria Lorusso’s proposition of *authenticity* as a replacement for the traditional logic of veridiction. Her work explores a borderline set of discourses which use fragments of real, authentic experiences in a decontextualised or curated manner to construct the effect of truth. In such cases, she argues, the reality of those splinters of truth act as pollutants: although they are not falsities or lies, such elements of real reality come to play an erroneous argumentative role (Lorusso 2021:311).

In such dynamics, it is possible to identify a change in the standard logic of veridiction: a passage from *truth*, a supra-personal partaken contract; to *authenticity*, which conduces to projection and synchronisation but relies on experience as the parameter of discourse legitimation (Lorusso 2021). When Dawn uses authentic images of Nick and fragments of his life stories to construct her character, it is precisely the *authenticity* of the images and experience they show that make the Nick she gave life to a plausible, credible person. The told stories, events, and emotions were authentically experienced, felt, documented by real subjects. Even the photograph chosen by her to create the montages –a souvenir of a joyful moment shared by a couple– carries the authentic traces of mutual love, which was authentically lived by Nick and Sophie at that moment. However, when only sections of the object carry such traces of truth, it is no longer possible to sanction the totality of the manifestation: only the parts can be

authenticated, leaving no possibility of forming a syntagmatic chain –only a paradigmatic collection of units that may or may not be sanctioned in separate, but never as a whole.

The term chosen by Lorusso to replace the mechanism of sanction, *authentication*, is an operation belonging to the algorithmic logic of computation, which marks our current model of communications and interactions in digital spaces. Thus, this passage from veridiction to verification can be almost entirely attributed to the ubiquity of mediation and the extent to which it permits instances of falsity – to appear to be what it is not. Although the idea of authenticity is also central to the debates around (human) identity, Anne Beyaert-Geslin distinguishes between *authenticity* and *sincerity* as two manifestations of the coincidence of being and appearing. Both instances constitute epistemological relations between an utterance and its producer, presupposing the introduction of an observer capable of establishing the adequation; however, while sincerity emerges from the relation between two subjects, authenticity is a relation between subject and object (Beyaert-Geslin 2005). The passage from sincerity –which can be associated with immediate contexts– to authentication when it comes to human identity (both in its biometrical sense and as a subjective phenomenon) exposes a level of objectification of subjects: to be authenticated is to be transformed into an artefact that can be authentic or “fake”; or into a digital simulacrum –the identity, fact, or image that must be verified.

Although the plot represents a story unfolding between the world of corporeal, lived experiences and the digital online world, we see that, in both spaces, the substances utilised to construct identity are not fleshly but verbal and iconic. Thus, images appear to be capable of “evidencing” one’s identity, but, vice versa, identity itself constructs and sanctions the meaning of images, irrespective of their “reality”. It is not the “that has been” each photograph communicates –Roland Barthes’ (1980) “necessarily real” referent of a photograph, the “emanation” of a thing rather than its representation– creating the effect of truth: on the contrary, as argued by Jean-François Bordron (2005), it is the reconciliation between the image and that which, through it, is *made a subject*. His analysis of the mechanism of collage in scientific photography shows the possibility that, through an image, a superposition of different impressions of the same thing can be assembled to communicate the simultaneity of realities that could not be apprehended otherwise.

Such arguments are pertinent, in the show’s context, both to the authentic images and to the manufactured ones. As the case in *Clickbait* unfolds, we are presented with many sequences of Sophie looking at her family photographs in conflict, searching for authentication of what she believes to be “the real Nick” –a set of impressions in direct, binary confrontation with another simulacrum, created by Simon, in which Nick is as an abuser and killer. As this second simulacrum of Nick is disseminated, multiplied, and validated by the public opinion, Sophie’s engagement with her family photos changes: from reminiscence through rejection, we see scenes of Sophie tearing down the photographs and destroying her own laptop. By the end of the show, however, as Nick’s innocence is proved, restoring a complementarity between his public and private simulacra, Sophie’s reinsertion of Nick as part of her true reality is represented in the act of repositioning the photographs in their original places, as if what the images show is once again reconciled with what the photos “make a subject”. It is only through the destruction of the second sign –Nick’s image as a criminal– that his original monoisotopy can be posthumously restored.

A similar role is played by Dawn's photomontages offered to Emma and Sarah: while the represented situation does not constitute a "that has been", the images are created from fragments of authentic circumstances that, when artificially reunited, can represent and make real a level of truth that exists beyond the binary true/false of authentication. As much as fiction can use fragments of reality to "speculate" scenarios and situations, the fictional imagetic construction occurring in this situation is aimed at representing a reality: another degree of truth accessible only through the digital substance in the interactions occurring between existential simulacra exchanging beyond the rules of the material world. The fictional manipulation of images appears as a tool to overcome the difficulties of the material world, utilising artificial mechanisms in the production of a creative act that is only sign: pure ideal, invested with the power of making real and making subject.

For Barthes (1980) and Susan Sontag (2002) this reversal in the roles of photography and reality constitutes a power of images to destroy the real, creating dynamics in which reality must become like images, which are "more alive" –more real– than we are. Once the "necessarily true" referent of photography is accepted as a partaken truth, then images can become the chosen medium to construct "truthful fictions": fictional identities and narratives fashioned as successive instances of "that has been" that are assembled from authentic referents, but rearranged to tell stories that don't belong, strictly speaking, to the substances and rules of "the real world". As a result of these dynamics, we fully realise Barthes' prediction of a reality in which enjoyment can only occur *through* images. Furthermore, the "necessarily real referent" of photograph-like artefacts as a given is the core feature enabling images to mask their own connotative nature –a *cultural simulacrum* or *lying language*, similar to Per Aage Brant's (1992), Barthes' (1984), and Greimas' (1983) understanding of the verbal substance.

## **2. Veridiction and *faire semblant*: the contract of attention**

The blurring of lines between "fictional" and "real" identities aligns with Paolo Fabbri's definition of reality as an existential *embrayage* (Greimas & Courtés 1986:185), outlining the contrast of the conjunctive relation between the subject and the world installed by the discourse, and the effect of unreality [*déréalité*] as an existential *débrayage*, in which the subject seems to be expelled from the world. In *Clickbait*, the identity dynamics between characters respond to this process of unrealisation: the moments of expulsion are represented as corporeal reactions disseminating figures of dysphoric insights –the discovery of a "truth" that invalidates a character's narrative trajectory to the point of its occurrence. Participation in the digital world has its origins in a complex response to this procedure of expulsion, presenting "reactions" to unrealisations that lead subjects to reverse their IRL thematic roles into digital catastrophic roles (Cf. Landowski 2005): a passage from the algorithmic logic of programming to the logic of hazard or the regime of accident, opposing their assigned roles as well as the ones assigned to other characters.

The semiotic definitions of *identity* and *fiction* share their reliance on the figure of the observer: an external agent who does not participate in the communication process but whose presence is a central element in producing the effect of real both in the fictional discourse and the process of construction and sanction of identity (Greimas & Courtés 1986). The observation, in both cases, has an effect on its object, transforming the doing of subjects into a "pretending", a *faire semblant*: a given agent, aware of the presence of an observer, alters their behaviour to appear to do one action when, in reality, they either

do not do it or do something else (Greimas & Courtés 1986). As such, when identities are manufactured with the observer in view, they cease to be the “*fact* of being who or what a person or thing is” –the dictionary definition of “identity”– to become a set of staged practices, behaviours, and self-presentation that are not authentic or truthful, but aimed at *engaging the observer*.

In Juan Alonso Aldama’s (2018) exploration of this regime, a *faire semblant* can be deployed as a replacement to the make-believe-true [*faire-croire-vrai*] in Greimas’ theory, thus enacting a transformation in the standard logic of veridiction. In this dynamic, the enunciator pretends to tell the truth (and that the enunciatee believes it); the enunciatee pretends to believe it; and, finally, the enunciator too pretends to believe they are telling the truth. A surface representation of this mechanism can be gauged in *Clickbait*’s interrogation scenes: the effect of flashback is offered to the audience as a manifestation of contradiction between what characters *assert* in the present verbal substance; and what they *remember*, revealed to the external enunciatee as something secret to the other characters. This contradiction creates the effect of lie: the verbal substance of the character’s speech (appearing) does not match the iconic substance of the character’s memory (being), showcased as moving images. In all cases, an expected behaviour –to be compliant and give a statement to the police, to speak to the media so as to show one has “nothing to hide”, and so forth– creates an effect of falsity that is used to preserve a “deeper truth”. When Pia and Sophie lie to Amiri about Nick’s violent behaviour, the (false) simulacrum of Nick as a model husband and brother is deployed to preserve another truth: even though two of the women experienced verbal and physical aggression from him, they refuse to accept that Nick would be capable of a crime of abuse and murder. Two equally false simulacra, perfect Nick and Nick as a monster, take turns competing for engagement in those interactions, with the aim of preserving the “real Nick”, now deceased, who exists in between distorted images that, through their multiplication, become realities in the course of the case. Similarly, Emma’s lying about being in a physical relationship with Nick protects the truth of her (real, authentic) feelings for “Nick” –the character created by Dawn– and her fantasies of what *would have been* “in another life”, had she and Nick ever met IRL. In the conflicts of simulacra created by the women in the narrative, to preserve the “truth of Nick” appears intersubjectively as a form of self-preservation: the identities of the women –as wife, sister, girlfriend– are dependent on the preservation of Nick’s identity as a good husband and father, a model brother, the ideal man.

Alonso Aldama’s (2018) conclusion that the regime of pretending occurs as a temporary contract is in line with a traditional theory of veridiction, in which the sanction of discourses as true (or otherwise) is the goal of the interaction between the enunciator and enunciatee: when pretending is mutually agreed, the end of the agreement coincides with the unmasking of the game itself –the revelation of the staging. However, the emerging veridictory logic represented in *Clickbait* doesn’t seem to obey the parameters of the traditional contract of veridiction: similar to the transformations examined by Lorusso (2021), Anouar Ben Msila’s (2021) analysis of the *nudge* exposes another instance of veridiction in which the mechanism of sanction is somehow invalidated through self-directed “soft incitation”, making operations such as manipulation lose their narrative pertinence. Contrary to the set of cultural dynamics forming the context in which Greimas’ theory of veridiction was formulated, the forms of *faire semblant* identified in today’s identity dynamics seem to constitute an attention-driven –rather than sanction-driven– scenario, in which *engagement* seems to matter more than *adhesion*: the validation of

discourses no longer lies on the enunciatee's final epistemic judgement of adequation but on a cultural text's ability to sustain the enunciatee's involvement.

Because the terminative aspect carried in the act of sanction has the power to end the engagement, it is no longer sanction (or Lorusso's authentication) that carries the value: it is precisely the infinite suspension, the continuous capture of attention –the “infinite circularity” identified by Erik Bertin and Jean-Maxence Granier (2019)– that becomes the value. As such, even when one *faire semblant* is uncovered, thus bringing one dynamic to an end, another *faire semblant* takes its place so that the contract of attention can carry on. In other words, while Greimas' schema of the veridiction contract presupposes that the sanction of truth through the terminative aspect is the goal of a make-believe-true, interactions governed by contracts of attention will rely on the postponement of the terminative aspect: its aim, instead, is an endless succession of durations. Such marks a transformation in which the value of the object (the discourse itself or that which it disseminates) is transferred to the subject (their engagement, measured through audience points or, in the online era, by clicks and “reactions”). While sanction can be applied only once, the potential for engagement can be infinite –as long as sanction is avoided.

Although this mechanism is well understood in the realm of fiction and, more recently, in media management, the extent to which the same dynamics are present in the realm of personal “identity management” is less discussed. The transformation in our semiotic relationship with signs affecting our consumption and sanction of information, facts, and communication channels disseminating these has also shifted our construction of subjectivity: embedded in the same logic of “reality creation”, our self-creation for an observer no longer relies on sanctions of belonging or presenting an adequate image to the world. Rather, the value of identity is measured by how much attention it can sustain, transforming sanction into a form of “self-assessment” in which subjects constantly search for engagement, adjusting their behaviour, self-presentation, and discourse.

One of the characteristics of attention-driven identities is that they cannot sustain multiple isotopies, constituting instead flat, successive unidimensional characters. In *Clickbait*, the clash of multiple monoisotopies forms the base of personal conflicts: initially appearing as characters embodying almost caricatural versions of their assigned thematic roles, the clashes in the plot emerge when the operational aspect of a single permitted narrative trajectory collides with a second programme. In all cases, the impossibility of a syntagmatic approach to identity in the model proposed by Fontanille (2004) creates polarised dynamics in which only one role can be *true*. Rather than accumulating trajectories that would enable subjects to construct themselves as complex ensembles of emotions and experiences, identities too are embodied and discarded in succession, mirroring the endless series of facts and stories in our social media feeds or the quasi-comical concatenation of conflicts in clickbait-style TV shows. In that sense, although those identities are not false, since they emerge, even if to a small extent, from fragments of genuine experience, they are neither authentic nor sincere: rather than expressing from the subject's core, they are shaped aiming at the observer, thus constituting instances of *faire semblant* aimed at holding attention, which causes subjects to bend their own experiences to become more “cinematic” –both visually and narratively.

Through each character in *Clickbait*, we see another important aspect of this identity construction logic: the possibility of multiplication through identification, indicating a successful contract of attention

has been established. Emma Beasley is an emblematic character representing the attention-oriented identity shifts so visible in today's media landscape. Starting from an uncompromising assertion of her physical relationship with Nick (and the testament of his character), Emma's aim is to hold attention to her identity as Nick's *girlfriend*, taking the necessary steps to insert herself in the case as an "important person" in his life. In her interactions with the family and the police, we see her constantly eyeing the interlocutor, who plays the role of observer, to gauge if her performance is producing the expected reaction. Her behaviour responds to an eagerness to "be a part of his world", striving to be perceived as part of the family, a *participant* –in the case, as well as in the suffering. It is not real Nick's death that enacts Emma's expulsion from reality, but the discovery of multiple similar relationships involving "Nick": to know "she was not the only one" causes her to reverse into a *victim*. By adopting a role that grants her a space in the public eye, she becomes capable of holding collective attention, finally becoming a "person of interest". Likewise, this special place gained through her reversal into a catastrophic role enacts Emma's multiplication as more than one of Nick's victims: she becomes *every victim*, activating the role of "abused woman" in every woman who watches and resonates with her story. A mechanism well understood in the realm of fiction –the identification with a character as a form of role model to real-life persons– the stories disseminated through *Clickbait*'s plot represent the possibility of a similar function being fulfilled by IRL stories, whether they are real or fictional.

Such transformations of identity are also strongly linked to Fabbri's (Greimas & Courtés 1986) definitions of reality and unreality discussed above: the reversal of characters into catastrophic roles causes an identity shift that is aimed at regaining a status of reality. In Dawn's interactions with the women, we first see the attempt at a self-initiated multiplication, which is disseminated as the creation of multiple Nicks, deployed in different dating websites, and using different false names (but the same photos, same stories, same "personality"). Rather than living multiple romances, it is the same love story, over and over again, that Dawn tries to sustain by suspending the moment of sanction –the unmasking of her profiles being fake. To sustain this temporary participation in a reality, Dawn goes as far as intruding in the IRL substance in her relationship with Emma: so as to prove her material reality as Nick, she sends Emma physical gifts for her birthday –a teddy bear, heart balloons, red roses, a card, and the print photo showing Emma and Nick together. Similarly to other intersubjective dynamics, this gesture also grants reality to Emma's identity as a girlfriend, somehow providing her with a "physical display" of the relationship, allowing Dawn the chance to prolong the contract of attention established between them.

The character dynamics represented in *Clickbait* outline an argument in which the reality of a person or thing –its identity, if we return to the linguistic meaning of the word– is measured through the currency of attention. In that logic, to fail to sustain attention means to lose reality: to be expelled into the realm of unreality, which, at the subjective level, means to be existentially threatened. While Dawn and Emma are characters constantly fictionalising themselves into reality by trying out different identities, Simon Burton's ("The Brother") trajectory is marked by more consequential changes in isotopy. In the relationship with his sister, Sarah, he struggles to hold her attention, thus failing to sustain his reality as a brother. A social media content moderator, he uses his work privileges to spy on Sarah by activating her laptop camera and microphone remotely without her knowledge or consent. Unable to make his sister open up to him, his attempt to force access to her life marks an important

distinction in his status, not as a participant but as a “watcher” of her life events –particularly the new relationship with “Nick”, which inflicts extreme highs and lows in her. Simon’s first expulsion from reality occurs when he watches his sister lying to him in a message while she is on the phone with “Nick” (Dawn, speaking through a voice distortion device). When he finds Sarah’s body in her apartment, he also finds her phone: rather than her death, it is the moment when he reads the text exchange between “Nick” and Sarah that enacts his second expulsion from reality and the discovery of his failure as a brother, despite all the surveillance.

In the plotting and implementing of his revenge against “the man in the photograph”, Simon strives to secure his entrance back into the realm of reality, reversing from *brother* (thematic) to *vigilante* (catastrophic). Through the public spectacle channelled by his video, Simon multiplies himself while enacting a multiplication of Nick. The simultaneous views quickly leading to the 5 million count cause “the author” to become every victim of injustice seeking revenge, a self-appointed “agent of justice”, while Nick also becomes an emblem of “every abuser”, activating a mass phenomenon of identification –personal or projected– with the story. However, in his face-to-face confrontation with the real Nick, and the realisation that he “caught the wrong man” causes Simon to be re-expelled from his newly gained access to reality, which is reiterated in his painful interaction with Pia, Nick’s sister, and the confession of his mistake.

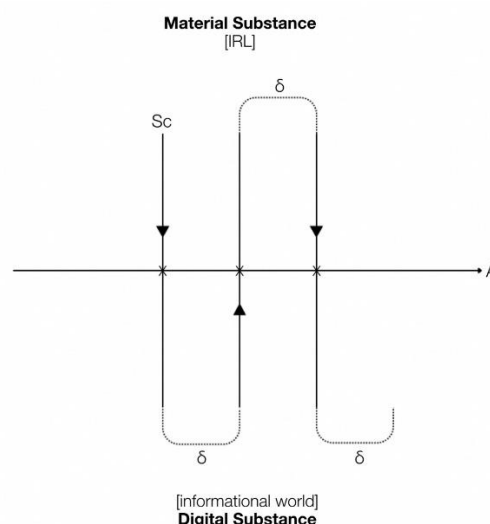


Figure 1. The trajectory followed by subjects and the successions of multiple identities necessary to negotiate a contract of attention across both discursive substances –the Material World (IRL) and the Informational World (life online). Although in the present analysis the real world is entangled with thematic roles and life online with catastrophic ones at the narrative level, this relation is not fixed: it is possible that, in other fictional artefacts (or real-life cases), the different substances would manifest a different narrative level. In *Clickbait*’s analysis, characters can both initiate the procedure (in Emma and Simon’s case, for example) or be forced into the trajectory (as occurs with Nick’s identity, even after his death); finally, it is also possible for identities to become entangled, and the trajectory of one identity will ripple in another (such as the presupposed pairs husband-wife, brother-sister, boyfriend-girlfriend explored in the plot). The horizontal line A represents the durative aspect, which is constituted by zones of *faire semblant* ( $\delta$ ) where subjects transform their identity to embody a new role. The vertical lines (Sc) constitute the disruption of the terminative aspect coinciding with the moments in which the subject either seeks or is forced into a procedure of sanction, ending sections of durative attention in the subject’s trajectory. X marks the point of unrealisation of the subject who is expelled from one substance into the other, triggering the new process of transformation.

## Conclusion

Throughout the analysis, I aimed to dissect the representation of identity construction in a logic of attention and its appropriation of procedures identified with fictional texts. A commentary on a phenomenon gauged in our current cultural context, the transformation in how identities are formed is affected by the same shift in the veridictory logic governing discourses in an age of ubiquitous mediation and its quantitative, algorithmic models of measuring existence as synonymous with visibility and engagement: to be real is to be mediated, to be viewed, shared, and reacted to. In this logic, more than individuals, each character becomes a simulacra of a role, models that can be replicated and adopted to help others shape their own identities and make sense of life, mirroring fictional mechanisms permitting the enunciatee to identify themselves and others with characters in a story. In this case, however, it is mediated reality playing the role that once belonged to fiction: rather than characters created by an author, self-created “real” people (deploying different degrees of “good” and “bad” fiction...) become imprints of identification and projection.

This phenomenon gives a compelling representation and commentary to the theme of blurred lines between genres, as well as elements of what is fictional, what is information, and what is reality, remarked by Lorusso (2012): all become equivalent and acceptable ingredients in the crafting of lives that exist between reality and unreality, virtual and real, material and digital. In its turn, this dynamics causes subjects to rely on highly thematised structures forming the base of existential simulacra aimed at engagement, utilising such narrative trajectories as “lie-producing mechanisms” mirroring the roles Barthes (1984) and Brandt (1992) attribute to the linguistic substance: the construction of identity, in reality and fiction, is a connotative doing –even if it gives itself as a straight, binary structure of truth (authenticity or sincerity) and lie. Equally, this fragmentary connotative doing supports the temporary logic of *faire semblant*, which becomes the standard of interactions once the final aim of texts, discourses, and human interactions themselves shift from the pursuit of sanction to the goal of sustaining attention. As a consequence, the binary structure of truth and lie loses its pertinence: in a model in which communication and interaction take place as a confrontation of cultural simulacra, it is only a personal and intuitive (rather than partaken and cognitive), temporary sanction that plays any role in a contract of attention.

In returning to the symbolic cultural logic identified by Lotman (1973), in which the sign takes precedence over the real, the creation of signs as what can “make subject” causes images to become a privileged mechanism of reality-making –rather than a form of “representation”–granting those iconic artefacts with the power of producing and evidencing truth, even when what they show is fictional. Rather than a cumulative construction of life experiences, identity becomes a course of existential imprints that cannot constitute totalities but only an infinity of attention-sustaining punctualities with no end. An important (narrative) consequence of this model is that, in the effort to suspend sanction, texts –fictional, as well as real intersubjective exchanges– reject the procedure of *catharsis* in the Aristotelian model. To sustain engagement, the moment of revelation must be suppressed altogether, creating dynamics in which there is no release: only a perpetual cycle of suspensions and successions.



## Bibliography

- ALONSO ALDAMA, Juan  
2018 « Régimes véridictoriaux et simulacres du politique », *Actes Sémiotiques* n° 121, available at: <https://doi.org/10.25965/as.5990>
- BARTHES, Roland  
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland  
1984 *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, Paris, Seuil.
- BEN MSILA, Anouar  
2012 « Approche sémiotique du nudge », *Actes Sémiotiques*, n° 124, available at: <https://doi.org/10.25965/as.6770>
- BERTIN, Erik & GRANIER, Jean-Maxence  
2019 « La sémiotique, une nouvelle chance pour la société numérique ? », in Amir Biglari (ed.) *La sémiotique et son autre*, Paris, Kimé, p. 317-337.
- BEYAERT-GESLIN, Anne  
2005 « Introduction : Une vérité provisoire », *Actes Sémiotiques – Journées d'étude de Paris*, available at: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3348>
- BORDRON, Jean-François  
2005 « Image et vérité », *Actes Sémiotiques – Journées d'étude de Paris*, available at: <https://doi.org/10.25965/as.3355>
- BRANDT, Per Aage  
1992 *La Charpente modale du sens. Pour une sémio-linguistique morphogénétique et dynamique*, Amsterdam, Aarhus University Press, John Benjamins Publishing Company.
- FONTANILLE, Jacques  
2004 *Soma & Séma. Figures du Corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1983 *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph  
1986 *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques  
1991 *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- LANDOWSKI, Eric  
2005 *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM.
- LORUSSO, Anna Maria  
2021 « Logique de l'information et sémiotique de la culture », *Estudos Semióticos*, vol. 17, n° 2 available at: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/188606>
- LOTMAN, Juri  
1973 "Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo", in I.M. Lotman & B. A. Uspenskij, *Ricerche Semiotiche*, Turin, Einaudi, p. 40-63.
- RICŒUR, Paul  
1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SONTAG, Susan  
2002 *On Photography*, London, Penguin.

Pour citer cet article : Marilia Jardim. « The fiction of identity: veridiction and the contract of attention in the Netflix show *Clickbait* », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8672>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

#### **IV. « Croire vrai » : systèmes culturels, entre convocation et révocation**

# ACTES SEMIOTIQUES

Du croire : le mécanisme épistémique  
de la véridiction

On believing: the epistemic mechanism of  
veridiction

Angelo Di Caterino  
Université E-Campus (Côme), Université de  
Turin

Résumé : Le problème de la véridiction peut être abordé sous l'angle du « croire » en tant que jugement épistémique. Cette perspective amène à vérifier les conditions qui font croire vrai un Texte-Discours. L'étude sur le croire proposée touche d'abord le problème du « monde naturel » envisagé comme « système de croyances » (épistémès) qui déterminent l'adhésion à/la reconnaissance de certaines valeurs qui, à leur tour, sanctionnent comme « réel » le monde sensé dans lequel nous sommes immergés. Le « croire » concerne aussi la grammaire narrative à propos des croyances culturelles présumées des sujets. Ces deux points pourraient constituer le fondement d'une sémiotique de la culture qui jetterait un pont entre les travaux de Greimas et ceux de Lotman.

Mots clés : croire, épistémè, culture, véridiction, symbolique (efficacité)

Abstract: The problem of veridiction can be approached from the angle of "belief" as an epistemic judgement. This perspective leads us to verify the conditions that make a text-discourse believe to be true. This study on belief first addresses the problem of the "natural world" as a "system of beliefs" (epistemes) that determine adherence/recognition to/of certain values which, in turn, sanction as "real" the sensible world in which we are immersed. "Believing" also concerns narrative grammar in relation to subjects presupposed cultural beliefs. These two points could form the basis of a semiotics of culture that would build a bridge between the work of Greimas and that of Lotman.

Keywords: believing, episteme, culture, veridictory, symbolic (efficiency)

[...] la question du croire paraît-elle comme un des thèmes de la recherche sémiotique pour les années à venir (Greimas & Courtés 1979 : 77).

## Introduction

La véridiction, thématique saillante de la sémiotique parisienne des années 1980, a représenté l'occasion d'un changement de paradigme. En effet, l'attention se déplace des conditions de signification « internes » au *Texte*<sup>86</sup>, (jusqu'à ce moment-là contes et images picturales), aux mécanismes qui en permettent l'interprétation entendue en tant qu'évaluation du « dire vrai » (véridiction) ou d'« être similaire au vrai » (vraisemblance). L'opportunité est incontournable : l'idée, cohérente avec le modèle analytique déjà existant, est d'étudier les conditions interprétatives qui, selon Greimas (1983 : 103-112), se situent au niveau discursif des *Textes*. De cette manière, au moins théoriquement, on éviterait toute « sortie » de l'objet *Texte* au risque de faire glisser la sémiotique vers une perspective « interprétative » *strictu sensu*. Cette direction méthodologique donc, semble se rapprocher de l'intuition de Lévi-Strauss (1971) selon laquelle ce sont les *Textes* (les mythes, dans son cas) qui « pensent » leurs propres interprètes.

Ce bref article n'est qu'une tentative préliminaire<sup>87</sup> de problématiser la véridiction par des réflexions sur le « croire » et sur les « croyances ». Cette perspective se justifie par la « résistance » à la culture de la part des réflexions sémiotique des années 1980 concernant la *Véridiction*<sup>88</sup>. Nous pensons que l'intérêt contemporain de la sémiotique à l'égard des dernières recherches en anthropologie<sup>89</sup> relance également cette question nous permettant de remanier le problème de la *Véridiction*. Dans cette direction, nous envisageons alors le « croire » en tant que concept théorique permettant l'admission de la culture dans la thématique de la véridiction.

Partant de ces prémisses, notre proposition est donc de réélaborer le problème de la véridiction à travers une perspective visant le « croire » en tant que *Performance* et *Compétence* épistémiques. Ce choix précis de domaine est dicté par plusieurs raisons. La première est que le croire, en tant que mécanisme intrinsèque de la véridiction, semble constituer une sorte de « mine non explosée »<sup>90</sup> enterrée par Greimas. Ce n'est pas un hasard si le seul texte non publié de *Du Sens II* est le chapitre « Le savoir et le croire : un seul univers cognitif » (Greimas 1983 : 115-133). En outre, ces pages, de l'aveu même de l'auteur, rapprochent l'école parisienne d'un champ proche de la sémiotique de la culture de Lotman. D'ailleurs, si dans le domaine de la véridiction les *Textes* contiennent les conditions pour leur lecture interprétative, celles-ci ne peuvent être que de nature culturelle, épistémique. Cependant, le « détour » culturel de Greimas est aujourd'hui peu évoqué, et nous pensons que cela est dû à la réception

---

86 Les concepts du métalangage sémiotique sont signalés par l'utilisation de lettres majuscules et d'italiques.

87 À la suite de cet article, il est prévu une monographie sur le même sujet à paraître en fin 2024.

88 À ce propos, il suffit de consulter l'entrée « culture » dans le *Dictionnaire* (Greimas & Courtés 1979 : 77-78), où Greimas exprime toutes ses perplexités par rapport à une possible sémiotique de la culture. À ce sujet, voir aussi le travail de Châtenet & Di Caterino (2021).

89 Nous nous référons au récent « tournant ontologique » en anthropologie (Descola, Viveiros De Castro etc.).

90 Nous utilisons la même métaphore utilisée par Lotman (2004) dans *L'explosion et la culture*.

tardive de l'ouvrage de Lotman<sup>91</sup>. Dans cette direction, la véridiction et le croire nous indiqueront, peut-être, le chemin pour trouver un point de rencontre entre les deux perspectives.

En outre, le croire est un sujet très utile dans le domaine de la communication contemporaine. De fait, encore Greimas (1983 : 108-110) parle d'une véritable crise de la véridiction à cause de la fragmentation des typologies de la communication. Il s'agit de la même confusion que nous vivons aujourd'hui à l'époque de la soi-disant « post-vérité ». Dans ce contexte, il est de plus en plus compliqué d'établir quelles sont les marques de la véridiction appartenant aux nouveaux discours numériques délégués aux réseaux sociaux.

### 1. Du croire être vrai

Pour plus de clarté, nous pensons devoir antédater la question de la véridiction à l'un des écrits fondateurs de la sémiotique de Greimas. Nous nous référons à l'article paru en 1968 dans la revue *Langages* intitulé « Conditions d'une sémiotique du monde naturel »<sup>92</sup>. Comme on le sait, toute la posture anti-référentielle que le modèle sémiotique semble devoir nécessairement assumer est évidente dans ces pages. En particulier, Greimas, soutenu aussi par les travaux d'autres chercheurs, conteste l'existence d'une référence exclusive des « noms propres » aux « objets » du monde. Cette capacité, considérée pour diverses raisons imméritée<sup>93</sup>, avait jusqu'alors permis de soutenir l'autosuffisance et la supériorité des systèmes linguistiques, conduisant parfois à l'acceptation sans compromis de l'hypothèse Sapir-Whorf sur l'identification totalitaire du monde au langage. Au contraire, dans le modèle proposé par Greimas, le monde est configuré comme un immense système de signification, niant ainsi toute possibilité référentielle « externe ». Ainsi, le monde empirique, défini – à tort – comme « extralinguistique » n'est plus le référent absolu du langage verbal, mais devient, tout court, le lieu de la manifestation sensible qui peut à son tour devenir la manifestation du sens et donc le champ de la signification. À ce stade, selon Greimas (1970 : 52), on peut ajouter à la (macro-)sémiotique des langues naturelles une (macro-)sémiotique dite, exactement, du « monde naturel » où les « choses » du monde, comme les langues, sont, elles aussi, des langages dotés de sens.

Ainsi, le problème du référent disparaît, devenant une simple question de corrélation ou plutôt de traduction entre les deux (macro-)sémiotiques biplanes. Toutefois, cette solution n'est pas sans conséquences. En effet, en l'absence d'une correspondance entre les signes d'un des deux langages et les objets du monde dit « réel », il devient alors impossible d'identifier ce qui est « réel » ou fictif à l'intérieur d'un discours. C'est à ce moment précis que l'on voit se poser la question de la véridiction. En effet, cela étant, ce que nous considérons comme « vrai » et ce que nous considérons comme « faux », ainsi que toutes les nuances possibles (« secret », « mensonges », « omission », « partiellement vrai », « partiellement faux », « fictif », etc.) ne seraient pas le résultat d'une vérification par rapport au

---

91 Malheureusement, seulement deux des textes principaux de Lotman ont été récemment traduits en français (1999 ; 2004).

92 L'article, on le sait, deviendra le point de départ de la sémiotique greimassienne placé à l'ouverture de *Du Sens* (Greimas 1970 : 49-91).

93 En particulier, tant dans le *Dictionnaire* (Greimas & Courtès 1979 : 311) que dans l'article en question (Greimas 1970 : 51-52) on renonce à la correspondance terme à terme entre l'univers linguistique et l'univers référentiel en rappelant qu'il existe des termes des langues naturelles qui ne se rattachent pas aux objets du monde « réel » mais aussi à des qualités, à des actions, à des événements ainsi qu'à tout ce qui concerne les mondes « imaginaires ».

monde réel mais deviendraient, selon Greimas, des « effets de sens » résultant, en tout cas, de l' « illusion référentielle » offerte par la relation traductive avec le soi-disant « monde naturel ».

Or, ce passage fondamental sur lequel repose la véridiction ouvre d'autres questions annexes. En effet, il nous semble qu'avec l'expression d' « illusion référentielle » Greimas met en évidence le caractère illusoire ou plutôt l'impossibilité pour les *Textes* de signifier en « se référant » au monde « extérieur », au monde considéré comme « réel ». De cette manière, il nous semble raisonnable d'affirmer que la signification d'un *Texte* se fonde plutôt sur ce que nous pourrions définir comme une « référence épistémique », soit sur la capacité qu'il a de se référer « intérieurement » au monde naturel avec lequel il entretient des relations de dialogisme traductif<sup>94</sup>.

Ainsi, à notre avis, le scénario change complètement en faveur d'une sémiotique de la culture. Ce changement est possible pour plusieurs raisons. La première concerne exactement la conception particulière de « monde naturel » de Greimas. On peut penser à tort au monde de la nature, explication en soi acceptable étant donné la similitude entre les deux expressions, mais pas suffisante pour expliquer pleinement la valeur théorique du terme en question. En réalité, l'attribut « naturel » désigne certaines caractéristiques d'un monde qui, pour Greimas, est déjà signifiant et dans lequel l'humanité se trouverait immergée. Or, il nous semble que cette idée est le fruit d'une réflexion sémio-anthropologique<sup>95</sup>, très proche du « symbolique » de Lévi-Strauss, qui nous permet de rester dans la sphère de la sémiotique de la culture, de nous ouvrir – enfin – à certaines de nos thèses sur le « croire ». En effet, pour Greimas le monde signifiant serait « naturel » car le sens fait partie intégrante de l'existence humaine. Cette hypothèse, comme nous le savons, va de pair avec celle exprimée par l'anthropologie concernant la particularité des êtres humains, par rapport aux autres espèces vivantes, d'être – naturellement – des organismes dialogiques qui produisent et consomment des signes<sup>96</sup>. Deuxièmement, Greimas n'hésite pas à définir à plusieurs reprises le « monde naturel » comme le monde du « sens commun » appartenant à un contexte social spécifique. En ce sens, la qualification de « naturel » attribuée au monde « [...] sert à indiquer son antériorité par rapport à l'individu : celui-ci s'inscrit dès sa naissance – et s'y intègre progressivement par l'apprentissage – dans un monde signifiant [...] » (Greimas & Courtés 1979 : 233). En termes anthropologiques, par ce passage Greimas rappelle, plus ou moins implicitement, que la caractéristique essentielle de l'humanité serait de toujours appartenir à une culture préexistante, c'est-à-dire d'utiliser, partager et transmettre socialement un système différentiel (et donc « symbolique ») de signes, un « savoir cru », un « sens commun » (tel qu'il définit lui-même le « monde naturel »), nécessaire pour vivre/percevoir ce même « monde » ou, comme il se plaît à l'appeler, la « nature » elle-même. À ce stade, il nous semble que le « monde naturel » greimassien est configuré comme une sorte de savoir culturel, « compétence épistémique », sens commun auquel

---

94 Dans ces conditions, l'ensemble du mécanisme de référence aurait lieu au sein d'un univers de sens beaucoup plus semblable, tant par sa composition structurale que par les mécanismes traductifs qui la règlent, à la *Sémiosphère* de Lotman (1999). Lotman lui-même définit d'ailleurs la sémiotique de la culture comme « [...] la discipline théorique qui étudie le mécanisme de l'unité et du conditionnement réciproque des différents systèmes sémiotiques » (Lotman 2014 : 17).

95 Rien de nouveau en ce sens. On sait bien que Greimas réélabore souvent, à sa manière, le travail de l'anthropologie structurale et notamment celle de Lévi-Strauss.

96 De nombreuses références bibliographiques confirment cette hypothèse. Par souci de concision, nous signalons les classiques de Hymes (éd. 1964), Lévi-Strauss (1958), Leach (1976), et le travail de Duranti (2002).

nous « croyons », nécessaire pour déterminer et vérifier un effet de sens aussi et notamment dans le domaine de la véridiction. C'est pourquoi, lorsque le modèle de la véridiction est illustré par Greimas à travers la logique des modalités, appelées justement « véridictoires », ces dernières sont surdéterminées par les modalités épistémiques<sup>97</sup>. En d'autres termes, n'est pas « vrai » ce qui est « vrai », mais « vrai » ce qu'un sujet « croît être vrai ».

## 2. Le savoir et le croire, ou les modalités de la véridiction

Comme nous le savons, l'étude de la véridiction, portant sur le niveau discursif de n'importe quelle situation communicative, concerne les processus qui permettent à un *Énoncé*, par le biais des marques véridictoires inscrites en son sein par l'*Énonciateur*, d'« être-cru Vrai » par l'*Énonciataire*. Ainsi, si *Énonciateur* et *Énonciataire* se réfèrent à de simples instances présupposées de l'énoncé, distinctes des actants de la communication du *Narrateur/Narrataire*, nous sommes encore dans une perspective strictement textuelle, où l'analyste, en enquêtant sur le niveau discursif, s'engage à reconstruire ce qui permet à un *Texte* d'être cru vrai, si faux ou mensonger soit-il. Dans un certain sens, on part donc à la recherche des compétences implicites, inscrites dans le *Texte*, nécessaires à son interprétation par toute forme de subjectivité. Cependant, posé en ces termes, le cadre est susceptible de changer. En effet, lorsqu'on envisage l'interprétation véridictoire par un sujet extérieur au *Texte*, on a le sentiment d'une sorte de « fuite » de l'objet *Texte*. L'intérêt semble basculer plutôt vers le contexte empirique, vers la pratique de la lecture ou de l'interprétation véridictoire de la part d'un *Sujet Énonciateur* « incarné ». La solution – qui de fait permet de garantir la survie des fondements sémiotiques – serait de « textualiser » à son tour cette nouvelle perspective en lui appliquant le regard du modèle théorique sémiotique. Par exemple, la lecture véridique, en tant que « pratique » menée par quelqu'un (par un *Sujet*), est susceptible d'être pensée, et donc textualisée, par la grammaire narrative. À ce propos, nous savons bien que Greimas et ses élèves, notamment Landowski (1989) par l'approche sociosémiotique, sont conscients de cette possibilité d'envisager les pratiques communicatives (et pas seulement) comme des *Textes* en tant que « tournure théorique »<sup>98</sup>. De toute manière, ce qui est intéressant pour nous, c'est que la perspective narrative devient ainsi pertinente, en encadrant les processus véridictoires dans des expériences de communication qui « manipulent », ou mieux, qui « font croire ». La véridiction peut donc être aussi analysée narrativement, soit en tant que pratique comme s'il s'agissait d'un récit, soit, plus simplement, repérée au sein des récits eux-mêmes. Cependant, dans les deux cas, et c'est ce qui nous intéresse, les différentes formes de croire du *Sujet* jouent un rôle fondamental.

Si l'on considère en effet la *Véridiction* comme une *Performance cognitive*, et non « factitive », on constate que la jonction centrale de la narration est constituée par le *Sujet* élaborant un jugement épistémique, ou bien un « croire être Vrai/Faux/Mensonger » par rapport à un énoncé d'état. Évidemment, comme nous l'enseigne le modèle narratif, la *Performance* est l'acte qui réunit en un seul bloc les phases de la *Manipulation* et de la *Compétence* qui lui sont présupposées. Par conséquent, si la véridiction est l'émission d'un jugement épistémique par un *Sujet*, un « croire », susceptible d'être

---

97 Cf. Greimas & Courtés (1979 : 419). En outre, il faut certainement signaler le travail de Parret (1976 : 47) qui décrit soigneusement la relation entre les modalités (aléthiques, épistémiques, déontiques et ontologiques) responsable du statut de vérité des états de choses.

98 Cf. Lancioni & Marsciani (2008).



ensuite sanctionné, c'est-à-dire d'être confirmé ou infirmé à un niveau « absolu » de manière à pouvoir devenir un « savoir », alors les valeurs culturelles et sociales présupposées, installés dans la *Manipulation* et la *Compétence* par rapport auxquelles quelque chose semble « vrai », deviennent elles-mêmes fondamentales. En d'autres termes, un énoncé produit un effet de sens de telle sorte qu'il est considéré comme vrai sur la base d'une évaluation par rapport à un référent épistémique qui le précède et qui, en fait, est « ce qui fait croire être vrai »<sup>99</sup>. Lorsque le *Sujet* évalue la véridiction d'un énoncé, il ne fait que mesurer son adéquation (traductive) par rapport à un système de *Compétences*, un *Savoir* acquis constitué par le monde du sens commun, le monde dit « naturel ». Ainsi, pour résumer : narrativement, dans la pratique de véridiction par un *Sujet*, nous trouvons l'émergence de deux formes de croyance qui imprègnent tout l'arc de la narration. La première est un croire en tant qu'émission de jugement épistémique (*Performance*) susceptible de devenir *Sanction* sur le monde, c'est-à-dire une nouvelle forme du *Savoir*. Cette dernière constitue un second aspect du croire, en tant que *Compétence* épistémique que l'on retrouve dans les phases de *Manipulation* et de *Compétence*.

### 3. Le croire destinant

Le chemin parcouru jusqu'ici nous a conduits de la véridiction au croire en tant qu'émission d'un jugement épistémique sur la base de compétences elles-mêmes épistémiques. Maintenant, en restant dans le cadre de la grammaire narrative, nous voudrions examiner la possibilité de penser le croire comme la force de manipulation et de sanction de la véridiction, qui est configurée comme actant *Destinant*. Ce qui semble être une supposition peut être facilement confirmé si nous considérons le *Destinant* comme un simple ensemble de valeurs assumé par n'importe quelle forme de *Sujet* à l'intérieur du *Texte*. En des termes plus conformes à notre recherche, nous pourrions dire que le *Destinant* constitue l'univers de valeurs culturelles auxquelles le *Sujet*, implicitement ou explicitement, adhère/croit. C'est au nom de ces valeurs « crues » que le *Sujet* évalue ce qu'il doit faire : il est manipulé ou s'auto-manipule, il est sanctionné ou s'auto-sanctionne en « croyant » qu'il est ou il a été juste, légitime ou simplement bon, de faire quelque chose sur la base de croyances antérieures, ou croire-vrai quelque chose lorsque la *Performance* concerne le jugement épistémique lui-même.

Notre proposition d'un *Destinant* en tant qu'univers de valeurs que l'on croit ou que l'on fait croire, après tout, n'est pas nouvelle. Dans ce sens, de nombreuses idées intéressantes, auxquelles on n'accorde malheureusement pas suffisamment d'importance, sont déjà présentes dans les travaux de Greimas (1983). En particulier, il nous semble que la perspective du croire en tant que fonction destinante renvoie à quelques moments et caractéristiques de la narrativité dans une certaine mesure implicites, « logiquement présupposés », comme dirait Greimas, mais à peine mentionnées dans les analyses et les comptes rendus théoriques des manuels de sémiotique. En effet, nous avons le sentiment que dans la syntaxe narrative on peut toujours se concentrer sur deux formes du « croire », les mêmes que nous avons soulevées jusqu'à présent. L'une, préliminaire, désigne ce qui est « cru », « jugé » ou plutôt « sanctionné », après évaluation du statut véridictoire d'un « état » de choses par un « faire interprétatif » ou « acte cognitif », autrement dit par un « jugement épistémique » du *Sujet*. C'est ce

---

<sup>99</sup> Le « ce qui », dans la logique de Greimas (1983 : 70-71), est à considérer comme une compétence présupposée de l'instance produisant le faire.

qu'on appellerait communément le « savoir », *Compétence épistémique* qui « sait-être », mais que Greimas et Courtès (1979 : 67) préfèrent désigner par la catégorie épistémique de la « certitude » (« croire-être »). L'autre se rapporte au « croire » en tant que jugement épistémique en cours, faire interprétatif ou acte cognitif en plein déroulement, une sorte d'« évaluation » ou plutôt de *Sanction* qui, à travers les modalités véridictives, trie le « possible » en tant que catégorie aléthique. Nous voyons, ainsi, que les processus et les résultats de la véridiction sont liés aux présupposés et aux activités épistémiques et culturelles du *Sujet*.

Cette systématisation du croire dans le parcours narratif présente vraisemblablement des avantages d'un point de vue théorique et analytique. Sur le premier versant, nous pensons que cette approche ouvre la voie à une sémiotique narrative plus attentive à la culture, entendue précisément comme système de valeurs destinales crues, en lui conférant une fonction actantielle manipulatrice et sanctionnatrice. Étudier les valeurs incarnées par le *Sujet* d'une narration, c'est sonder ses croyances, sa manière d'être, c'est-à-dire les caractéristiques plus ou moins implicites qui contribuent à « lui faire faire » ou à « lui faire être » quelque chose. Ce choix méthodologique permet de relancer les instruments greimassiens qui ont été toujours calibrés plutôt dans une perspective « factitive », afin de rendre compte, à juste titre, des changements d'état qui s'opèrent chez le *Sujet* au cours de l'arc narratif. En effet, pour Greimas (1983 : 98), tout ce qui concerne l'« être », soit les propriétés « essentielles » et « cognitives » du *Sujet*, ses valeurs culturelles qui délimitent « le monde naturel » en jeu, sont logiquement présupposées et donc rarement prises en compte, que ce soit dans le développement théorique ou dans les descriptions analytiques.

#### **4. La crise de la véridiction**

Comme nous le savons, dans son travail sur le « contrat de véridiction », Greimas (1983 : 103-105) distingue le « vraisemblable » de la « véridiction ». Dans ce cas, les narrations ou les *Textes* qui rapportent des faits qui ne se sont pas réellement produits mais qui, dans une certaine mesure, sont conformes à la « réalité » épistémique du sens commun, sont à considérer comme vraisemblables. En termes narratifs, nous sommes face à une évaluation qui semble concerner une sorte de système d'attentes du *Sujet* par rapport à la représentation textuelle ou discursive d'un monde reconnaissable par ses traits stéréotypiques. Ces derniers sont les résultats de la transmission culturelle d'autres représentations qui ont contribué à leur sédimentation dans le sens commun (ou « monde naturel »). Du point de vue théorique, le statut de fiction du discours est évident car il est sédimenté et donc reconnu dans les formes d'expression utilisées qui définissent des genres narratifs particuliers au sein d'une culture. Par exemple, Greimas explique que dans la production discursive africaine, les histoires « vraies » sont des mythes et des légendes, et que les histoires que racontent les événements simples de la vie quotidienne sont « vraisemblables ». Dans la tradition européenne, c'est exactement le contraire qui se produit. Les sociétés semblent ainsi établir une sorte de typologie textuelle qui distingue les narrations « vraies » des narrations « vraisemblables », les deux étant reconnaissables grâce à des stratégies énonciatives particulières qui renvoient culturellement à ces deux univers. En somme, les évaluations du vraisemblable et du vrai dépendent de l'« épistémè » (Foucault 1966), c'est-à-dire d'une attitude d'interprétation des *Textes* sur la base de la culture de référence.

Or, si le concept de « vraisemblance » concerne la reconnaissance ou l'évaluation de *Textes* narratifs, celui de la « véridiction », en revanche, semble concerner des situations de communication interpersonnelle aux pôles extrêmes desquelles on trouve des *Énonciateurs* et des *Énonciataires*. En ce sens, contrairement à la vulgate traditionnelle, *Énonciateurs* et *Énonciataires* deviennent des *Actants*, renonçant ainsi à leur condition d'instances logiquement présupposées (Greimas 1983 : 105). Bien que ce glissement ne soit pas tout à fait clair, une fois encore, l'idée est que la question de la véridiction doit se jouer au niveau narratif. Ainsi, chaque discours contiendrait des « marques de véridiction » qui permettent à l'énonciataire d'en évaluer la véridicité. Cette évaluation, selon Greimas, peut être expliquée narrativement comme une activité cognitive de nature épistémique émettant une *Sanction* descriptible par le biais des modalités épistémiques et véridictoires. Ainsi, la transmission de l'effet de sens de « vérité » dépendrait des mécanismes épistémiques mis en place aux deux extrémités du discours par une sorte d'équilibre entre *Énonciateur* et *Énonciataire* appelé exactement « contrat de véridiction » (Greimas & Courtès 1979 : 417). Le succès du contrat proposé par l'*Énonciateur* dépendrait donc de la sanction de l'*Énonciataire* et de ses *Compétences* épistémiques préexistantes.

L'ensemble de ce cadre théorique pose, à notre avis, une série de problèmes qui conduisent parfois à une sorte d'incohérence avec les outils méthodologiques du modèle greimassien. Premièrement, il nous semble qu'analyser ce qui devrait être de simples instances présupposées, de l'*Énonciateur* et de l'*Énonciataire*, comme s'il s'agissait de figures actantielles, conduit à analyser l'un des niveaux du parcours génératif, le discursif, avec les outils de la grammaire narrative. Ce faisant, le risque est celui d'une sémiotique qui s'auto-analyse, tombant dans une sorte de *loop* dont il est difficile de sortir<sup>100</sup>. Deuxièmement, on perd ainsi la force de la proposition greimassienne d'envisager la *Véridiction* comme effet de sens qui se trouve au niveau discursif des *Textes*, où les instances d'énonciation, logiquement présupposées, ont laissé leurs traces et donc les clés d'une lecture interprétative correcte à l'intérieur du *Texte* lui-même. En fait, bien que la véridiction puisse être analysée narrativement comme une pratique, c'est-à-dire comme une situation dans laquelle un *Sujet* porte un jugement véridictoire sur un énoncé, on ne voit pas bien, jusqu'à présent, comment l'analyste peut aborder n'importe quel *Texte*, qu'il soit récit ou image, afin d'en évaluer la capacité véridictoire. Malheureusement, la proposition de Greimas va peu dans cette direction, se limitant à examiner les stratégies énonciatives qui donnent lieu à des genres textuels particuliers pouvant être considérés comme plus ou moins vrais par la communauté de récepteurs<sup>101</sup> (mais alors, ne revient-on pas au « vraisemblable » ?). Certes, l'intuition primordiale est remarquable : dans l'optique de la sémiotique, ce n'est pas l'étude historique ou philologique qui nous explique « comment » interpréter correctement un *Texte* ; au contraire, ce sont les *Textes* avec leurs marques de véridiction qui sont déjà équipés d'instruments appropriés garantissant la tenue du sens. Cependant, comme le remarque Greimas lui-même (1983 : 108-110), la multiplicité des discours, chacun

---

100 L'erreur, qui justifierait la présence de ce *loop*, serait de penser que la signification est un processus qui « passe à travers » les outils d'analyse. Contrairement à cette perspective, il faut rappeler que la sémiotique est une pratique d'analyse et non pas de création de sens (ce qu'on appelle « sémiose »). Dans notre vision laïque de la discipline, les modèles ne sont que des outils de « traduction » permettant d'expliquer – et non pas de produire – l'émergence du sens (de la « sémiose »).

101 Dans cette direction, Greimas mentionne souvent le travail de Lotman (Lotman & Uspenskij 1973) relatif à une typologie des textes au sein des différentes cultures.

doté de sa propre rhétorique, rend difficile, voire impossible, de distinguer avec certitude le vrai du faux, nous faisant entrer dans une ère de « incrédulité », qu'on appellerait aujourd'hui l'ère de la « post-vérité »<sup>102</sup>.

### 5. De la post-vérité à la pré-vérité

Dans cette ère dite de la « post-vérité », la question de la véridiction est presque une urgence. Avant de voir en quoi et comment cette question de la sémiotique peut être utile, il est nécessaire de débarrasser le terrain de quelques clichés dommageables pour sa réputation. La sémiotique, celle de l'école parisienne, ne « démasque » pas les *fake-news*, ne fait pas de *debunking* ou *fact-checking*. Ces aspects sont peut-être plus proches de la tradition de la sémiologie de Barthes (1964) ou de la « guérilla sémiologique » d'Eco (1972). L'utilité de la sémiotique, cependant, est de voir « comment » certains régimes de croyance sont établis. En d'autres termes, la tâche de la sémiotique n'est pas d'établir si un *Texte* dit le vrai ou le faux mais se limite à clarifier de quelle manière il dit le vrai ou le faux. Par conséquent, l'analyse sémiotique pourrait essayer d'évaluer les mécanismes qui déterminent l'efficacité textuelle, cet aspect qui induit le « croire », l'adhésion à son contenu. Cette idée est valable dans la mesure où, comme nous le savons et le répétons sans cesse, la vérité ne peut pas être une sorte d'adéquation au monde considéré comme « réel », une vérification empirique des faits racontés<sup>103</sup>. Au contraire, si le monde que nous considérons comme « réel » est un référent illusoire, un effet de sens – ou plutôt un « sens commun », déterminé par ce que nous croyons savoir du monde de par ses discours, partagés, et circulant au sein de nos sociétés –, alors le seul référent possible est le référent épistémique préexistant et sédimenté dans nos cultures. De ce point de vue, le travail de la sémiotique se configure dans une situation de « pré-vérité »<sup>104</sup>, en allant étudier la relation d'un *Texte* par rapport à des croyances épistémiques préexistantes qui déterminent le taux d'adhésion par rapport aux contenus qu'il propose. Concrètement, sur le plan analytique, on pourrait évaluer la crédibilité d'un texte à travers ce que Lévi-Strauss (1958) appelait l'« efficacité symbolique ». En fait, notre hypothèse est celle d'une corrélation étroite entre les deux termes, selon laquelle plus un processus de communication est « efficace sur le plan symbolique », plus il est « crédible ». Si, comme le soutient Lévi-Strauss (1962), le « symbolique » est configuré comme qualité logique de la pensée d'organiser le sens du monde dans un système différentiel, alors ce que détermine le « croire » semble dépendre davantage de la capacité des « histoires » à tirer le meilleur parti de cette logique. Par conséquent, nous pensons que la croyance en des histoires fausses, dans des conditions normales, n'est probablement pas la conséquence d'une sorte d'irrationalité de la pensée mais plutôt de la capacité des narrations à être « bonnes à penser ». Après tout, le but de toute narration est de représenter le monde d'une manière qui puisse être saisie, « crue » par la pensée en lui donnant du « corps », de la « profondeur ». Enfin, cette perspective permet de réduire l'importance de la qualité véridictoire ou mensongère des discours puisque, dans les deux cas, la fonction « sémiotique » de donner ou de renouveler le sens du monde reste inchangée. Au fond, les

---

102 Cf. Lorusso 2018 ; Di Caterino 2023

103 D'autre part, nous nous demandons : comment est-il possible de vérifier empiriquement un fait qui est temporellement et spatialement éloigné de notre perception ? La vérification consiste alors davantage en une évaluation de la valeur « testimoniale » des faits relatés.

104 Cf. Paolucci 2023.

mythes comme les hypothèses de complot, sont « vrais » (ou « faux ») parce qu'on les croit tels, c'est-à-dire qu'on les évalue par rapport au sens du monde qu'ils expriment et à la mesure dans laquelle celui-ci est « superposable » aux croyances du sens commun du monde naturel que l'on a déjà. D'où l'efficacité des narrations, comme l'explique admirablement Lévi-Strauss (1958 ; 1962), laquelle est déterminée par leur capacité à « bricoler » les éléments sédimentés dans les croyances du sens commun, et donc à être plus facilement reconnaissables et crus par la pensée symbolique. Nous pensons que chaque narration remet momentanément en question nos croyances sur le monde, demandant à être évaluée (crue), à être réfutée ou acceptée, à être intégrée dans de nouvelles croyances du sens commun ou rejetée complètement. En termes plus sémiotiques, les *Textes* retravaillent, par le biais de la *Praxis Énonciative*, les éléments les plus « efficaces »<sup>105</sup>, car ils sont stéréotypés dans le « monde naturel » et donc plus facilement « reconnaissable », proposant ainsi une vision du monde<sup>106</sup>. Dans cette perspective, le travail du sémioticien est donc d'aller voir comment un *Texte* « bricole » ces éléments appartenant à l'univers discursif « cru » pour déterminer un niveau de « croyance » supérieur. Il ne reste plus au sémioticien qu'à « miser » sur un corpus donné jugé pertinent pour expliquer comment les traits « crédibles » se sont stéréotypés dans l'imaginaire pour se canaliser dans le *Texte* analysé.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland  
1957 *Mythologies*, Paris, Seuil.
- CHÂTENET, Ludovic & DI CATERINO, Angelo  
2021 « Retour vers la culture. La sémiotique et ses virages anthropologiques », *Estudos semióticos*, v. 17, n. 2 (2021) : Dossier temático - *A semiótica e a cultura*.
- DURANTI, Alessandro  
2002 *Etnografia del parlare quotidiano*, Rome, Carocci.
- DI CATERINO, Angelo  
2023 « Entre réalité et vérité : le monde n'est pas comme nous le voyons mais comme nous le 'croyons' », *Degrés*, n° 195-196.
- ECO, Umberto  
1973 *Il costume di casa*, Milan, Bompiani.
- GREIMAS, Algirdas J.  
1968 « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n° 7.  
1970 *Du sens*, Paris, Seuil.  
1983 *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph  
1979 *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HYMES, Dell (dir.)  
1964 *Language in Culture & Society*, New York, Harper & Row.
- LANCIONI, Tarcisio & MARSCIANI, Francesco  
2008 « La pratica come testo : per una etnosemiotica del mondo quotidiano », in Marrone G., Dusi N., Lo Feudo G., (a cura di), *Narrazione ed esperienza : intorno a una semiótica della vita quotidiana*, Milan, Meltemi, 2007.

---

105 Par exemple en présentant, d'une certaine manière, des figures plutôt que d'autres, pour donner de la profondeur à un thème particulier.

106 Notre conception de la *Praxis Énonciative* est proche de celle utilisée par Floch (1995), qui la fait d'ailleurs remonter au « bricolage » de Lévi-Strauss (1962).

- LANDOWSKI, Eric  
1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil.
- LEACH, Edmund  
1976 *Culture and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude  
1958 *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.  
1962 *La pensée sauvage*, Paris, Plon.  
1971 *L'homme nu*, Paris, Plon.
- LORUSSO, Anna Maria  
2018 *Post-verità*, Bari-Roma, Laterza.
- LOTMAN, Youri  
1999 *La sémiosphère*, Limoges, Pulim.  
2004 *L'explosion et la culture*, Limoges, Pulim.  
2014 *La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*, Rimini, Guaraldi.
- LOTMAN, Youri & USPENSKIJ, Boris  
1973 *Tipologia della cultura*, Milan, Bompiani.
- PAOLUCCI, Claudio  
2023 "Pre-Truth: Fake News, Semiological Guerrilla Warfare, and Some Other Media and Communication 'Revolutions'", *Media and Communication*, Volume 11, Issue 2.
- PARRET, Herman  
1976 « La pragmatique des modalités », *Langages*, n. 43.

Pour citer cet article : Angelo Di Caterino. « Du croire : le mécanisme épistémique de la vérédiction », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8660>>  
Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

# ACTES SEMIOTIQUES

Fiction et vérité à l'ère de la post-vérité

Fiction and Truth at the Post-truth era

Anna Maria Lorusso

Université de Bologne

annamaria.lorusso@unibo.it

**Résumé :** L'objectif de cette contribution est de réfléchir au carré de la véridiction à la lumière des formes d'hybridation que présente le régime contemporain de post-vérité. Nous considérerons en particulier deux éléments qui n'ont pas été suffisamment discutés jusqu'à présent : la catégorie de non-pertinence et le rôle des codes culturels dans la définition des régimes de vérité. La proposition théorique suivante vise à intégrer ces éléments dans le carré de la véridiction pour le rendre plus complexe, dans la conviction qu'il reste un précieux outil d'articulation conceptuelle.

**Mots clés :** vérité, réalité, évidence, véridiction, connotations culturelles

**Abstract:** The aim of this contribution is to reflect on the square of veridiction in light of the forms of hybridization that the post-truth regime presents. In particular, we will reflect on two elements that have not been sufficiently discussed so far: the category of non-relevance and the role of cultural codes in defining regimes of truth. The following theoretical proposal aims to integrate these elements into the veridiction square to make it more complex, in the belief that it remains a valuable conceptual articulation tool.

**Keywords:** Truth, Reality, Evidence, Veridiction, Cultural connotations

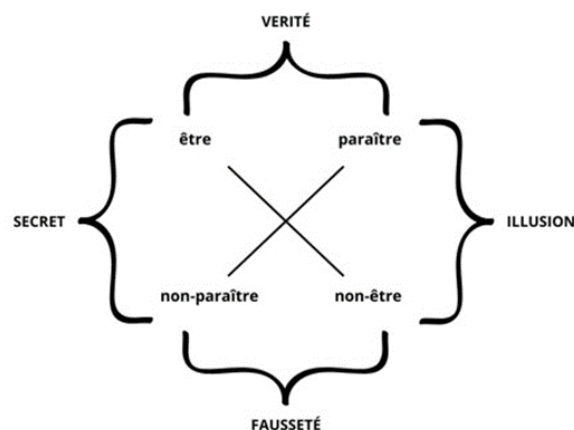
## 1. Introduction. Le problème du faux

Cette réflexion portera sur la construction discursive de la vérité, et plus particulièrement sur le carré sémiotique de la véridiction.

Depuis un certain temps, dans le cadre de mes recherches, je m'intéresse à la vérité, en particulier dans le circuit de l'information. Aujourd'hui, un peu partout, on parle de désinformation ; un peu partout, et désormais en permanence, on parle de l'émergence des « fake news ». Le panorama est devenu encore plus complexe (d'autres diraient : plus inquiétant) avec l'irruption de l'intelligence artificielle générative, qui construit des réalités inexistantes. Comment tout cela remet-il en question la catégorie de la vérité ? Cette catégorie est-elle encore utile ?

Dans d'autres travaux (Lorusso 2018), j'ai suggéré que la question de ce qu'on appelle la « post-vérité » n'est pas seulement d'ordre journalistique, mais qu'elle mérite d'être étudiée d'un point de vue sémiotique. Poursuivant dans cette direction, je voudrais précisément réfléchir à l'utilité du carré de la véridiction. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une sorte d'anticipation extraordinaire des nombreuses questions qui occupent de nos jours le devant de la scène : le carré de la véridiction reformule, en effet, le problème de la vérité en termes discursifs, en excluant aussi bien la vérité référentielle (en tant que terme de comparaison externe au texte) que la vérité ontologique (en tant qu'« être » obligé de tout discours sur la vérité). Présenté dès 1979 dans le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés, le carré de la véridiction mettait l'accent sur les jeux intra-discursifs qui construisent les effets de vérité (ou de fausseté ou du mensonge...), avant que ne soient au centre de l'attention générale des sujets tels que la simulation médiatique (allant de la télé-réalité qui simule nos maisons jusqu'aux simulations profondes de l'IA) ou la falsification massive des informations, phénomènes qui parviennent néanmoins à gagner en crédibilité.

Tout en manifestant une intuition *ante litteram* du type de problèmes théoriques auxquels nous nous trouverions confrontés, le carré de la véridiction a cependant toujours présenté un élément peu convaincant à mes yeux.



Si, en effet, on voit bien pourquoi, lorsque ce qui se manifeste dans le discours correspond à l'état des choses, on est dans le domaine de la vérité, si on voit bien pourquoi, à l'inverse, lorsque ce qui est ne se manifeste pas dans le discours, on est dans l'espace du secret, et pourquoi lorsque ce qui se manifeste ne correspond pas à l'état des choses, on a un mensonge, il n'est pourtant pas évident – du moins je n'ai



jamais trouvé de raison épistémique fondée pour m'en convaincre – de penser que ce qui ne se manifeste pas et ne correspond pas à un état quelconque doit être compris comme fausseté.

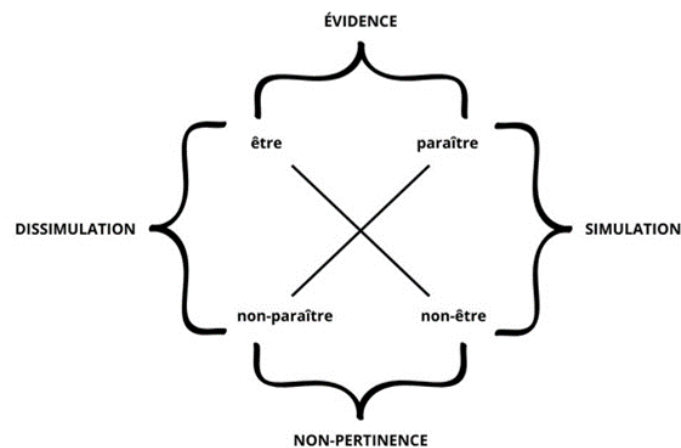
En travaillant sur les « fake news », ce problème a explosé pour moi. De nombreuses réflexions sémiotiques préalables d'Umberto Eco, par exemple, qui a beaucoup traité des « fake », m'ont également conduite dans cette direction.

## 2. Du faux ou de la non pertinence ?

Le faux est lié à la position de quelque chose, c'est-à-dire à l'affirmation de quelque chose qui n'est pas ; s'il n'y a pas cette dimension discursive de la manifestation, je ne vois pas comment il peut y avoir du faux (je ne dis pas falsification – ce qui supposerait une intention trompeuse –, mais même simplement erreur inconsciente, ce qui est toujours l'affirmation de quelque chose).

J'anticipe que la question du faux est à mon avis du même ordre que celle du mensonge, avec des articulations et des nuances qui méritent d'être approfondies mais qui proviennent du pôle de la manifestation de quelque chose qui n'est pas.

J'ai alors trouvé très appropriée la proposition de Brandt (1995) qui, sur l'axe des sous-contraires, identifie, à la place de la fausseté, la non-pertinence : à savoir, ce qui n'entre tout simplement pas dans le discours, ne s'y manifeste pas, et ne correspond donc à rien qui soit intérieurement valorisé comme existant. La proposition de Brandt est intéressante dans son ensemble car, si elle ne modifie pas les termes sémantiques de l'opération véridictoire originelle (sur l'axe être/paraître), elle pense et lexicalise néanmoins différemment leurs combinaisons, en proposant cette solution :



Quelles sont les conséquences les plus pertinentes de cette reformulation ? L'une d'entre elles semble macroscopique, voire provocatrice : la catégorie même de « vérité » semble avoir été éliminée, remplacée par celle d'« évidence ». L'autre n'est pas moins importante : le mensonge et le secret relèvent fondamentalement de la même logique, celle de la simulation, dans sa variante « productive » (simulation) et dans sa variante « omissive » (dissimulation).

Je voudrais interpréter cette proposition comme un déplacement de la réflexion sur la véridiction vers une dimension plus clairement communicationnelle : la véridiction n'est pas seulement une affaire de représentation dans le discours (et peut-être le carré originel comportait-il ce risque) ; elle est aussi une affaire de circulation des savoirs, et donc de communication, car les représentations produites

entrent, par le seul fait d'être dans un espace partagé (la sémiosphère, l'encyclopédie...), dans une logique de transmission du sens. Certes, nous savons que le carré véridictoire est censé articuler une catégorie sémantique et non expliquer un processus en cours. Mais si cette catégorie sémantique est présentée comme sous-tendant le dire et la construction discursive du monde, comme le dire-vrai, elle ne peut pas ne pas être considérée à l'aune de la dynamique communicative, comme praxis sémiotique (par laquelle il y a une dynamique communicative même en se parlant à soi-même ou en s'adressant à tous et à chacun avec un documentaire). Et en fonction de la dynamique communicative, au-delà de l'effet de vérité, il faut considérer la *visibilité* : comment et dans quelle mesure une certaine valeur se manifeste-t-elle dans le discours ? La dimension fondamentale devient alors celle de l'*évidence* (ou, au contraire, de la non-pertinence, c'est-à-dire de l'absence radicale).

Il s'agit en somme d'une question de visibilité sémiotique : tout discours sur le dire-vrai consiste avant tout à rendre visible et pertinent quelque chose, ce à quoi sera ensuite associée une impression, plus ou moins convaincante, de vérité. Évidence et non-pertinence sont les dimensions qui marquent la présence/absence de la dimension de vérité dans le discours. Les deux deixis, quant à elles, représentent l'espace des jeux les plus explicites de la manipulation discursive.

Dans cette reformulation, la vérité maintient toute sa pertinence dans la dynamique discursive ; elle n'est pas du tout éliminée, mais elle n'est plus seulement considérée comme le résultat de la conjonction de l'être et du paraître (elle n'appartient donc pas à un seul cas). Ainsi, chacune des positions et des combinaisons est une manière de construire discursivement la vérité, que ce soit sous la forme de l'évidence, sous la forme de la manipulation, ou sous la forme de la négation (lorsqu'elle reste en dehors du discours parce qu'elle n'est pas pertinente). La manipulation omissive construit également la vérité, et c'est là pour moi le point le plus intéressant. Autrement, nous nous retrouverions à ne paramétrer la vérité que dans les cas de clarification, comme lorsque, dans *Le Petit chaperon rouge*, le loup déguisé en grand-mère est démasqué et qu'ainsi l'apparence correspond à l'être. Pourtant, dans le discours du conte de fées la vérité était aussi là quand le loup se faisait passer pour l'ami du petit chaperon rouge : l'enfant croit que ce discours est vrai (et dans l'économie du discours et du processus de lecture, cette bonté aurait aussi pu être possible ; c'est seulement notre connaissance ultérieure qui établit qu'il s'agissait d'un mensonge).

Pensons à des cas moins enfantins qui nous touchent quotidiennement : lorsque je lis sur Internet une information, je suppose qu'elle est vraie ; si je découvre plus tard (comme le lecteur du *Petit Chaperon Rouge*) qu'il s'agit d'une fausse information – une *fake news* –, je procède, j'avance, sachant qu'elle était un mensonge, mais elle a auparavant fonctionné comme une vérité. La stratégie par laquelle elle a fonctionné comme vérité réside dans le fait qu'elle a simulé la vérité. La catégorie de « simulation », que Brandt rend centrale, ne nous parle pas seulement d'une falsification mais d'une construction qui ressemble à la vérité, et donc joue avec la vérité, construit la vérité, prétend être vraie ; tout comme la « dissimulation » ne nous parle pas seulement de secret, mais d'une omission qui nous éloigne de la fidélité à la réalité.

Revenons donc au carré de Brandt (d'une manière très personnelle ; il est clair qu'il s'agit de ma relecture de sa reformulation du carré de la vérité) : si, en tant que spectateur, je trouve une photographie qui synthétise de manière iconique ce que je considère comme étant la réalité (on parle beaucoup aujourd'hui d'« images iconiques »), cette photographie prend la force de la vérité en raison

de l'évidence qu'elle exprime – non pas parce qu'elle est précise, ou complète, ou vérifiée... Ce qui la met en valeur, c'est l'*effet d'évidence* qu'elle manifeste, et c'est de là que découle l'impression de vérité qu'elle suscite. Elle nous semble manifester avec une clarté absolue ce que nous tenons pour vrai (mais est-ce vrai... sur le plan empirique ?).

De même, en me déplaçant sur l'axe négatif des sous-contraires, et en prenant toujours en considération la position d'observateur-utilisateur-récepteur de discours que je suppose, si un thème ne se manifeste pas et n'existe pas (sou-contraires), alors ce thème est tout simplement absent du discours public. Or, ce choix discursif aurait aussi quelque chose à voir avec la vérité et contribuerait à la construire socialement : ne pas trouver une information sur un nouveau décès sur un front de guerre, juste pour donner un exemple, c'est considérer que cette information n'est pas pertinente pour les discours sur les vérités du jour. Le fait de *déclasser* constitue un mode de vérité plus radical que l'omission dissimulatrice, car cette dernière présuppose la pertinence d'un fait mais elle le dissimule pour des raisons stratégiques, alors que déclasser signifie soutenir que quelque chose n'est pas pertinent et n'existe pas : cela ne fait pas partie des événements de la journée ; nous avons là une véridiction par la négative.

En bref, il n'est sans doute pas inutile de rappeler (et de trouver un diagramme qui y parvienne, comme celui de Brandt que nous venons de présenter) que la vérité ne réside pas seulement dans un seul espace discursif, soit dans la conjonction de l'être et du paraître. Au contraire, tous les discours se présentent comme véridiques, véridisant. Les frontières de la véridiction vont bien au-delà des cas de coïncidence entre ce qui est et ce qui se manifeste discursivement. Nous construisons la vérité (véridiction) même lorsque nous excluons quelque chose de notre espace discursif, car ce faisant nous définissons *le périmètre* de la vérité.

En même temps, développer la proposition de Brandt permet non seulement d'étendre le discours véridictoire, mais aussi le discours falsifiant. Dans le jeu entre être et paraître, les possibilités de falsification et de véridiction se situent de chaque côté du carré.

Pensons à quelques cas – génériques mais familiers – de discours informatif :

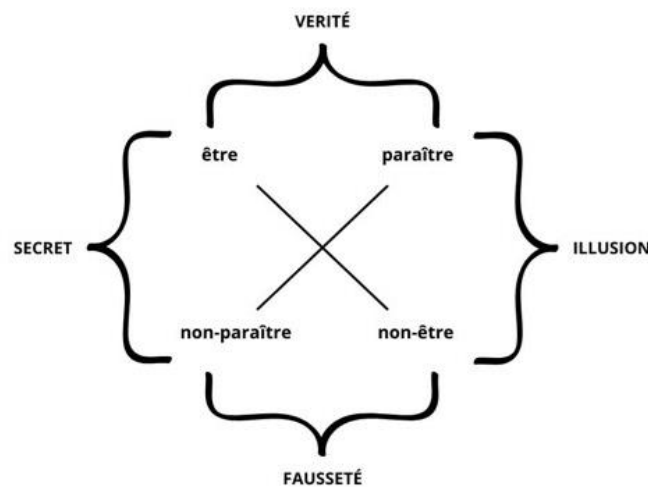
- Un événement qui s'est réellement produit n'est pas rapporté : la véridiction passe par la non-pertinence ; cet événement, même s'il s'est réellement produit, ne mérite pas d'être discuté.
- Quelque chose qui s'est réellement produit est exagéré : la véridiction se réalise par une mise en évidence non réaliste.
- On annonce un événement qui ne s'est pas produit (le 18 juin, dans de nombreux journaux internationaux : la mort de Noam Chomsky), ou on fait comme si un événement s'était produit (dans le discours de Poutine, on parle d'une « opération spéciale » parce que l'Ukraine et l'OTAN avaient menacé la Russie), ou bien on dit quelque chose qui ne correspond pas à la réalité, tout en sachant que cela ne correspond pas à la réalité (donc en faisant semblant), pour des raisons stratégiques : dans tous ces cas, nous avons une *véridiction falsifiante*, une vérité qui repose sur l'affirmation d'un mensonge.
- On « oublie » qu'un événement s'est produit (dans le discours de et sur certains hommes politiques, les affaires criminelles de ces hommes politiques ne sont pas mentionnées) ou on nie explicitement quelque chose qui s'est produit (comme lorsque les négationnistes disent que le

nombre de décès dus au covid ne se chiffraient pas en millions mais en quelques centaines, car beaucoup de morts ont été victimes d'autres pathologies) : dans ces cas, nous avons un *déni véridictoire*.

Mais je voudrais aussi ouvrir une autre réflexion à côté de celle qui, comme je l'ai dit, est née de l'insatisfaction face à la solution proposée pour l'axe des sous-contraires. Cette seconde réflexion porte sur le terme le plus complexe du carré de la véridiction, je dirais même le plus embarrassant : l'être.

### 3. À propos de l'être...

Greimas et Courtés (1979) précisent que l'« être », dans la perspective sémiotique, ne doit pas être compris dans un sens référentiel ; au contraire, le carré de la véridiction vise précisément à décrire la manière dont la vérité est construite dans le discours.



« En postulant l'autonomie, le caractère immanent de tout langage et, du même coup, l'impossibilité du recours à un référent externe, la théorie saussurienne a contraint la sémiotique à inscrire parmi ses préoccupations non pas le problème de la vérité, mais celui du dire-vrai, de la véridiction » (Greimas & Courtés 1979, entrée « véridiction »).

Ainsi, l'être dont on parle dans le carré est l'être qui est présupposé dans le discours (pas nécessairement ce qui est dit dans le discours, car autrement nous nous trouverions immédiatement dans le pôle de la manifestation, du paraître, et donc de la vérité). Il y a un être, un état de la réalité que les discours construisent en leur sein et par rapport auquel différents mouvements peuvent être effectués, au cours du déroulement discursif (ce n'est pas un hasard si les exemples sont surtout verbaux, c'est-à-dire qu'ils se situent là où il y a un déroulement processuel) : cet état de la réalité (cet être) peut être manifesté ou, inversement, il peut rester secret ou être nié. *Le Petit Chaperon Rouge*, par exemple, met en scène différents acteurs qui se révèlent peu à peu pour ce qu'ils sont. C'est cela, me semble-t-il, qu'affirme une certaine vulgate sur le carré de la vérité.

Mais comment se construit ce « pôle d'être », cet état de réalité, lorsqu'il n'est pas explicitement dit, et donc manifesté, lorsqu'il n'est pas clairement posé par le discours comme étant vrai (en termes greimasien) ? Les contes de fées ou les films construisent des mondes fictifs dans lesquels ils placent certains acteurs dont nous pouvons connaître l'« être » dès le début ; le narrateur omniscient nous en

sépare. Mais ailleurs – je pense au monde de l’information – le monde narratif n’est pas construit à l’avance. Il est fait *in itinere*, pour tout le monde. Alors comment établir le pôle de l’être ?

Il y a un élément qui, à mon avis, a été largement négligé dans les révisions et dans les remaniements du carré : c’est l’*élément culturel*. Ce qui est implicitement posé comme « essentiel » dans le discours est ce qui correspond aux critères de vérité de l’état de la culture dans lequel nous nous trouvons – ce qui peut sembler évident mais ne l’est pas du tout parce que cela implique de déplacer le plan d’immanence (être/non-être) vers une dimension entièrement culturelle-encyclopédique (comme l’ont fait valoir à plusieurs reprises les chercheurs qui se sont formés avec Umberto Eco) et non textuelle. Dans le cas du carré de la véridiction, cette prise de conscience est cruciale, car autrement on ne voit pas comment on peut activer une valeur de non-être (paraître) autrement qu’en recourant à la référentialité. L’enfant qui n’a pas encore reçu d’éducation aux contes de fées et qui aime beaucoup les animaux, lorsqu’il entend pour la première fois *Le Petit Chaperon Rouge*, croit à la bonté du loup, parce qu’il n’associe aucune connotation négative à cette figure. Par la suite, sa compétence culturelle inclura des valeurs négatives, et il saura donc que l’être du loup est mauvais, et tout conte de fées (ainsi que le plaisir du conte de fées redécouvert, puisque nous savons bien que le modèle de fruition des contes de fées est dans la réitération) s’avérera être un jeu de masquage et de démasquage.

Cet élément culturel est d’ailleurs explicitement énoncé par Greimas et Courtés (1979). Toutefois, comme cela peut arriver, et comme on peut le comprendre avant le tournant culturaliste (c’est-à-dire avant la prise de conscience culturaliste de la sémiotique, dans les années 2000, avec la thématization de l’héritage lotmanien, par exemple, et la lecture plus culturologique et moins sémantique d’Eco), il n’a pas été rendu pertinent.

À l’entrée “Sociosémiotique”, à propos des univers culturels, Greimas et Courtés écrivent :

Un autre niveau de connotation étroitement lié au premier semble sous-tendre les discours et établir la manière et le degré de vérification qu’une société leur attribue : ce qui est « réalité » et ce qui n’est que « fiction », c’est-à-dire ce qui est une « histoire vraie » et ce qui n’est qu’une « petite histoire » (critères pour une classification des « genres » littéraires et pour une typologie des « mondes possibles »), relève d’une ontologie culturelle d’ordre connotatif.

À l’entrée “Véridiction”, nous lisons :

Ce dispositif véridictoire, tout en assurant sur ce plan une certaine cohérence discursive, ne garantit aucunement la transmission de la vérité, qui dépend exclusivement des mécanismes épistémiques montés, aux deux bouts de la chaîne de communication, dans les instances de l’énonciateur et de l’énonciataire, ou, mieux, de la coordination convenable de ces mécanismes.

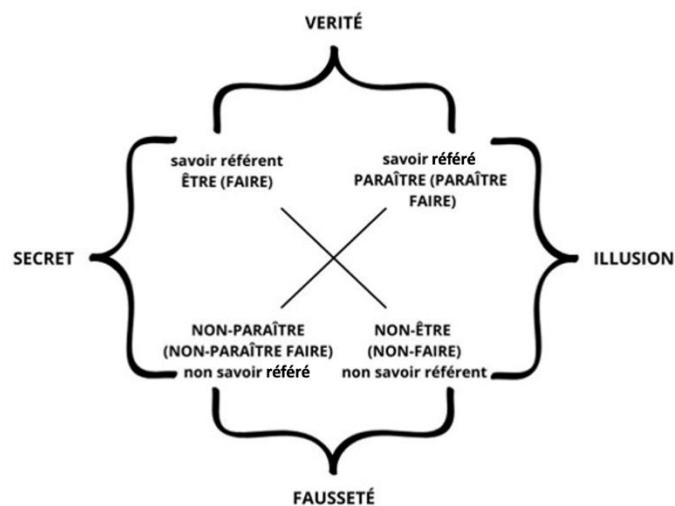
[...]

C’est ici qu’apparaissent diverses attitudes épistémiques collectives, culturellement relativisées, concernant l’interprétation véridictoire des discours-signes. C’est ainsi que certaines sociétés exploitent, par exemple, la matérialité du signifiant pour signaler le

caractère anagogique et vrai du signifié (la récitation recto tono des textes sacrés, la distorsion rythmique des schémas d'accentuation, par exemple, insinuent l'existence sous-jacente d'une autre voix et d'un discours « vrai » qu'elle tient). D'un autre côté, la réification du signifié (la constitution, dans le discours juridique, par exemple, du référent interne implicite, qui produit l'impression que les normes juridiques sont fondées sur une « réalité ») se présente comme un moyen pour valoriser le dire-vrai du discours.

Plus tard, Bertrand aussi, dans son *Précis*, affirme : « La vérification introduit un écart relationnel dans la production et l'interprétation des valeurs de vérité, un écart entre ce qui apparaît et ce qui est supposé être dans le scénario intersubjectif du discours » (Bertrand 2000 : 150), mais le point n'est pas « seulement » intersubjectif (il ne s'agit pas seulement de l'échange entre les sujets directement impliqués dans le discours) ; il est culturel.

À mon avis, cette position n'est pas très éloignée de celle que Fontanille adopte dans *Le Savoir partagé* (1987) lorsqu'il propose le schéma suivant (38) :



Le carré de la vérité est lu en fonction de la circulation et de la modalisation des savoirs, et très explicitement le pôle de l'être est associé à celui du savoir référent, avec un double passage, je dirais :

- Du niveau ontologique (l'être) au niveau du savoir.
- Du niveau abstrait au niveau des pratiques discursives (le savoir *de référence* pour une culture, pour un groupe social ou bien pour le petit group qui est en train de parler en faisant référence à un savoir). Ce qui est perçu comme « être » est donc l'unité culturelle (encyclopédique, dirais-je) qui correspond à l'objet dont on parle ; cela n'a rien à voir – comme le dirait la sémiotique – avec l'être « réel », c'est-à-dire sur le plan empirique.

Cette lecture du carré sémiotique renforce encore les raisons des réflexions précédentes sur l'évidence.

Tout discours a un « être de référence » par rapport auquel il module ses effets véridictoires ; parfois il exprime, manifeste cet être tel qu'il est, et un effet d'évidence s'ensuit. Dans d'autres cas, les

jeux discursifs sont autres. Mais ces jeux sont tous paramétrés sur un certain « régime de vérité », c'est-à-dire par rapport à certaines conceptions culturelles sur l'être des choses.

En bref, le scénario intersubjectif, le régime épistémique, les connotations sociales, sont fondamentaux pour le carré de la véridiction, car ce sont eux qui définissent l'être, qui autrement semblerait (malgré les déclarations d'intention) être un résidu ontologique ou, au mieux (mais cela ne serait valable que pour certains cas), un plan pertinent uniquement pour les textes qui affirment effectivement des mondes fictifs et qui jouent ensuite avec leurs apparences (les histoires d'enquête, par exemple, où nous savons qu'il y a un meurtrier mais où il n'apparaît pas). Mais dans la vie, tout n'est pas réductible à l'enquête !

Comme je l'ai dit plus haut, le plan d'immanence du carré de la véridiction est culturel, il n'est pas ontologique, ni purement discursif. L'interaction entre l'axe d'immanence et l'axe de manifestation qui régit la véridiction gagne une pertinence beaucoup plus convaincante à partir de cette prise de conscience.

#### **4. L'être, selon la culture**

Évidemment, ce changement de point de vue modifie le panorama : l'opposition être/paraître devient l'opposition entre ce qui se manifeste dans le discours (le paraître) et ce que l'on croit correspondre à l'être (culturellement), ce qui génère et explique divers types de frictions.

Pensons au cas des images des Tours Jumelles lors de leur chute : ce qui se manifestait aux yeux de ceux qui regardaient depuis les écrans du monde entier ne semblait pas correspondre à l'être (à ce qui, culturellement, pouvait être dans la réalité ; cela pouvait, à la rigueur, relever de la science-fiction), c'est-à-dire que c'était culturellement invraisemblable (même si c'était vrai). Le problème de la vérité n'a donc rien à voir avec les secrets, les mensonges, les faussetés ou les vérités « normales ». Il s'agissait d'une vérité très différente de la vérité de n'importe quelle séquence dans un programme d'information télévisuel, où l'intérêt de l'information même reste dans les limites de la plausibilité. C'était comme si, pour saisir cette vérité et l'accepter comme telle, on devait entrer dans le domaine de la science-fiction, qui pouvait s'accommoder à cet état de choses. D'où l'incrédulité, mais aussi la fascination.

Ou encore, pensons à un autre cas qui est pour moi un cas d'école, en termes de véridiction et de post-vérité : le personnage Zelensky (je dis « le personnage » car je ne veux en aucun cas introduire des évaluations socio-politiques de ses actions ; je veux juste réfléchir à son identité culturelle). Nous savons tous que Zelensky est devenu un sujet public (une unité culturelle de la sphère publique) grâce à ses performances en tant qu'acteur, où il a d'abord joué le rôle d'un humoriste très critique à l'égard de l'establishment (cible polémique permanente de ses sarcasmes), puis le rôle du protagoniste d'une série télévisée à grand succès, où il a joué le rôle d'un homme ordinaire qui, grâce à la viralisation d'un post dans lequel il attaque l'establishment politique de son pays, est élu président de l'Ukraine par un vote populaire.

À un moment donné, ce président dans la fiction est devenu, avec une dynamique presque similaire, le véritable président du pays, dans la réalité. Son équipe est également restée inchangée, de sorte que le réseau de personnes qui définissait son action dans la fiction était le même réseau de personnes qui définissait son action dans le gouvernement.

Tout discours par/à propos de Zelensky-président devait présupposer cet « être-là » de Zelensky. Le discours de candidature a été considéré par certains comme une provocation (donc faux, en termes de vérité) parce que ce qu'il manifestait (« je veux diriger le pays – dans la réalité ») ne correspondait pas à l'être de Zelensky pour le sens commun (c'est un comédien, pas un homme politique), et pourtant – c'est pourquoi j'appelle cela un cas d'école – le sens commun (sur la base de l'être de Zelensky qui était connu au niveau fictionnel) voulait aussi qu'il soit président.

Un tel cas, en somme, ne pouvait guère être ramené à l'opposition être/paraître. Ou plutôt, il aurait été « sacrifié » s'il avait été simplement ramené à un cas de vérité : la manifestation discursive (fictionnelle) de Zelensky correspondait effectivement à ce qu'il était (dans la réalité). Dans ce cas, le point sémiotiquement intéressant, à mon avis, était le fait que la manifestation correspondait à un être fictif (littéralement : l'être de la fiction) et, pour cela, elle paraissait *invraisemblable*. Selon les termes de Brandt, l'évidence mettait sous nos yeux une correspondance entre l'être et le paraître dans laquelle, cependant, l'être convoqué était aussi (selon le sens commun) un paraître, un être de fiction.

Bien entendu, il existe également d'autres cas d'actualité intéressants qui remettent en question le carré véridictoire dans les termes que j'ai mentionnés. Pensons à certaines constructions de l'intelligence artificielle : une photo de MidJourney. La véracité de ces photos est parfaite (ou presque) car ce qui est manifesté correspond parfaitement à l'être tel qu'il est culturellement construit. La photo des funérailles de Berlusconi avant sa mort, mauvais goût mis à part, était très crédible, mais elle tombait facilement dans la simulation parce que d'autres connaissances contextuelles sur l'être de Berlusconi nous indiquaient qu'il était vivant. Mais lorsque le savoir encyclopédique n'est pas aussi disponible et que ce que nous savons de l'être est réduit, la perception de la correspondance entre l'être et le paraître peut devenir absolue. Une « preuve » (qui n'est pas vraie) est créée, et elle peut être crédible comme si elle était vraie.

Dans cette perspective, le jeu stratégique n'est donc pas tant entre l'être et le paraître, mais entre l'être culturel et l'actualisation discursive dans les actes individuels de parole, avec les jeux de confirmation, de désaveu, de renforcement, de référence, d'implication, de distance, de forçage, de modification, que chaque discours peut produire par rapport à un noyau de référence.

Les effets de vérité se transforment en processus de « pertinentisation » ou de neutralisation des voies de signification au sein du noyau toujours pluriel de tout être culturel, et l'on comprend beaucoup mieux les modes de manipulation de la vérité ainsi que le pouvoir du faux.

Lorsque le faux manifeste une congruence avec le paradigme épistémique (et les scénarios narratifs répandus), il peut endosser la crédibilité d'une preuve, souvent jusqu'à ce que le paradigme épistémique change ou qu'un texte démasque le faux (je pense à la Donation de Constantin – un cas largement étudié par Umberto Eco –, qui a été démasquée par Lorenzo Valla). Le discours de la Donation de Constantin était tout à fait congruent avec le fait d'être considéré comme tel dans la société, et semblait donc énoncer quelque chose d'évident. Il a fallu des siècles pour réorganiser le tissu encyclopédique autour du rapport État-Église.

De la même manière, si un discours, bien que fondé sur des preuves et des vérifications (comme de nombreux discours scientifiques inauguraux et révolutionnaires), semble radicalement ne pas correspondre aux paramètres partagés de la vérité, il sera facilement condamné comme étant mensonger, ou imaginaire, ou fou. Ce fut le triste sort de nombreux scientifiques accusés d'hérésie.



Les frontières entre vérité et fiction ne sont pas reconnues par correspondance ou non-correspondance avec le niveau de réalité, mais avec les paramètres culturels qui définissent ce qu'est la réalité pour nous. C'est pour cette raison que la fictionnalité et la référentialité sont des questions culturelles. Ce qui était autrefois fictif et visionnaire, peut paraître aujourd'hui réaliste parce que les critères de réalité ont changé (pensons à l'idée d'un gouvernement d'espionnage orwellien : aujourd'hui cela peut paraître réaliste, techniquement et empiriquement réalisable). De même, ce qui était autrefois considéré comme hors de doute, aujourd'hui pourrait sembler une pure invention (pensons à l'idée d'une maladie comme d'un châtiment divin, maladie dont nous savons aujourd'hui qu'elle est causée par un agent infectieux hautement curable).

Ce type d'approche me semble permettre un discours sur la vérité qui peut éviter la référence au réel et qui peut aussi rendre secondaire la référence aux intentions du locuteur. La vérité ou la fausseté reposent certes sur les intentions pragmatiques du locuteur mais, en termes analytiques, concernant tous les textes médiatiques qui composent la médiasphère et dont nous ne connaissons pas l'auteur empirique ni les intentions, il est beaucoup plus utile de raisonner sur la vérité comme un jeu de positions, de croisements, de conditionnements réciproques (donc de modalisations) entre des *potentialités d'être vrai* dans l'encyclopédie des actes de parole. Les attentes satisfaites ou trahies sur lesquelles repose la vérification sont des attentes du lecteur/spectateur, ouvertes par l'encyclopédie. La force de la preuve ou la facilité/difficulté de la simulation sont fonctions des grandeurs culturelles.

Ainsi, le discours contemporain sur la désinformation et la post-vérité prend encore plus de pertinence, et il peut trouver dans le carré de la véridiction un outil efficace pour comprendre les jeux de manipulation du discours, manifestant un régime épistémique propre : un régime dans lequel l'être des sujets du discours est conditionné aussi par des taxonomies connotatives qui ne font pas de distinction entre le fictif et l'empirique. Ce qui est vrai dans le paradigme épistémique de la post-vérité peut aussi être inventé, fictif, programmé... Si sa manifestation discursive est congruente avec les attentes épistémiques dominantes, l'évidence acquiert valeur de vérité.

## **Bibliographie**

BERTRAND, Denis

2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

BRANDT, Per Aage

1995 « Quelque chose : nouvelles remarques sur la véridiction », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 39-40, « Niveaux et stratégies de la véridiction » Limoges, PULIM.

COURTÉS, Joseph

1991 *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.

FLORES, Roberto

1995 « Les jeux de la véridiction dans l'interaction », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 39-40, « Niveaux et stratégies de la véridiction », Limoges, PULIM.

FONTANILLE, Jacques

1987 *Le Savoir Partagé*, Paris, John Benjamins.

GREIMAS, Algirdas Julien

1983 *Du sens. Essais sémiotiques*, tome 2, Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph

1979 *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HÉBERT, Louis

2003 « L'analyse des modalités véridictoires et thymiques : vrai/faux, euphorie/dysphorie », *Semiotica*, Bloomington, Association internationale de sémiotique, 144, 1/4, p. 261-302.

LANCIONI, Tarcisio

2022 "Dietro la maschera. Verità in semiotica", *Estudos Semióticos*, n° 2, vol. 18, São Paulo, août 2022, p. 216-236. Disponible sur : <https://www.revistas.usp.br/esse>.

LORUSSO, Anna Maria

2018 *Postverità. Fra reality tv, social media e storytelling*, Roma-Bari, Laterza.

ZILBERBERG, Claude & HEBERT, Louis

2007 « Dispositifs pour l'analyse des textes et des images », *Actes Sémiotiques* (110), Limoges, PULIM, 2007. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2341>

Pour citer cet article : Anna Maria Lorusso. « Fiction et vérité à l'ère de la post-vérité », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8699>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

# ACTES SEMIOTIQUES

Apprendre à douter des critères de la vraisemblance ou l'art de l'intrigue chez Marjane Satrapi

Learning to doubt the criteria of verisimilitude or the art of the intrigue in Marjane Satrapi

Alessandro Leiduan

Université de Toulon, Babel EA 2649 et IMSIC  
EA 4262  
alessandro.leiduan@univ-tln.fr

Résumé : L'article prend le contrepied de la thèse selon laquelle la vraisemblance serait la principale mesure-étalon de la recevabilité d'une fiction. Arguant du fait qu'il y a toujours quelque chose d'in vraisemblable dans le sujet d'une fiction – les fictions réussies, à ce sujet, ne sont pas en reste –, l'article avance l'hypothèse qu'une certaine dose d'in vraisemblance est consubstantielle à la nature même de la fiction. Cette hypothèse est mise à l'épreuve d'une bande dessinée qui, par son côté imprévisible et transgressif, bat en brèche les paramètres qui sous-tendent l'évaluation de son degré de vraisemblance. Loin d'être l'expression d'un vice de forme poétique, les aspects in vraisemblables de cette fiction (*Poulet aux prunes* de Marjane Satrapi) sont la clé d'une stratégie de mise en cause méthodique et délibérée des paramètres culturels qui façonnent le rapport de la société à l'imaginaire fictionnel. Mimétisme aidant, la portée de cette mise en cause s'étend à toutes les situations de la vie réelle qui ressemblent aux situations représentées dans la fiction. Se renouvelle ainsi la vocation inscrite dans le tournant phylogénétique qui a présidé à la naissance des toutes premières fictions : repenser en termes non-dogmatiques le rapport de l'homme aux croyances, en adoptant à leur égard une attitude mentale plus distancée et critique : le « faire semblant ».

Mots clés : vraisemblance, mimétisme, fiction, faire semblant, croyance

Abstract: The article takes the opposite view of the thesis according to which plausibility is the main standard measure of the validity/reception of fiction. I argue that there is always something improbable within fiction –even when fiction reaches its primary targets. My interrogation relies on the idea that a certain amount of implausibility is consubstantial with the very nature of fiction. This hypothesis is explored in reference to a comic strip which, through its unpredictable and transgressive side, seems to undermine the assessment of its degree of plausibility. Rather than being the result of a defect in poetic form, the improbable aspects of such a work of fiction (*Poulet aux prunes* by Marjane Satrapi) are key to a strategy of methodical and deliberate questioning of the cultural parameters which design the tangible relations between society and the fictional imagination. Through mimesis, the scope of this questioning extends to any real-life situation which may reflect a situation in fiction. The aim of the phylogenetic turn which presided over the birth of the very first works of fiction is thus renewed: to rethink the relationship between man and beliefs in non-dogmatic terms, by adopting a more distanced and critical view through “make-belief”.

Keywords: verisimilitude, mimesis, fiction, make-belief, belief

## 1. Le statut véridictoire de la fiction entre mimétisme et (in)vraisemblance

Le statut véridictoire de la fiction est fonction du degré de vraisemblance de son contenu. Ainsi que l'expliquent Greimas et Courtés, c'est « le vraisemblable [qui] sert de critère véridictoire pour évaluer les discours narratifs de caractère figuratif » (1979 : 423). Nous proposons alors de centrer l'étude des rapports entre la fiction et la véridiction sur le problème de la vraisemblance. Celle-ci découle de l'une des caractéristiques majeures de la fiction : le mimétisme. Si la fiction n'était pas mimétique, il serait oiseux de se demander si elle peut être vraisemblable, puisqu'elle n'existerait tout simplement pas (Walton 1990, Schaeffer 1999). C'est donc par l'étude du mimétisme fictionnel que la question de la vraisemblance doit être préliminairement défrichée. Une fiction est mimétique lorsque son contenu se laisse interpréter à la lumière des mêmes grilles d'interprétation qui conviennent à l'interprétation de toute expérience analogue de la vie réelle (Leiduan 2021). La fiction n'imité pas la réalité, elle imite les modalités cognitives qui président à l'interprétation de la réalité<sup>107</sup>. L'imitation ne concerne pas le contenu représenté mais les conditions d'intelligibilité de ce même contenu. Les données narratives d'une fiction sont imaginaires mais nous faisons *comme si* elles étaient réelles en leur appliquant les mêmes catégories cognitives que nous appliquerions à des données réelles du même type. Par exemple, si une fiction nous parle d'un *braquage à main armée*, nous interprétons cette action imaginaire en lui appliquant les mêmes catégories cognitives que nous appliquerions à une action réelle de ce type. Certes, les données à interpréter ne sont pas les mêmes (les données représentationnelles de l'expérience fictionnelle ne sont pas identiques aux données perceptuelles de l'expérience réelle), mais les grilles interprétatives qui les rendent intelligibles sont les mêmes. Le mimétisme est donc cette qualité constitutive de la fiction qui permet d'aligner les conditions d'intelligibilité des situations imaginaires représentées sur celles de toute situation analogue de la vie réelle<sup>108</sup>.

Qu'en est-il maintenant de la vraisemblance ? Se demander si un récit fictionnel est vraisemblable c'est sonder la nature de son mimétisme, son degré qualitatif. Du fait que tous les récits fictionnels sont mimétiques, il ne s'ensuit pas qu'ils soient tous vraisemblables. Certains le sont plus, d'autres un peu moins. Pour être vraisemblable une fiction mimétique doit représenter une action qui se laisse facilement appréhender par les catégories cognitives dont dépend son interprétation. De quelles catégories s'agit-il ? La notion de vraisemblance a pris forme historiquement autour de deux sous-significations du verbe *devoir* : la probabilité et la bienséance (Genette 1969 : 72). De ce point de vue, la conduite d'un personnage est considérée comme vraisemblable si elle n'est pas contraire à toute prévision raisonnable (la *probabilité*) et si elle ne contrevient pas aux normes morales en vigueur dans une société (la *bienséance*). Nous qualifions d'invraisemblable tout comportement fictif qui déroge à ces deux principes. On pourrait croire que ce défaut ne concerne que certains genres de fiction : les contes merveilleux, les fictions vidéo-ludiques, la *fantasy*, etc. En dehors de ces cas, l'invraisemblance serait

---

107 « Une représentation figurative en deux dimensions ou une photographie ne ressemblent pas directement aux objets qu'elles représentent, mais aux modalités de la perception visuelle à travers laquelle nous avons un accès direct aux objets en question » (Schaeffer 1999 : 113).

108 « Dire que la condition que doit remplir une modélisation fictionnelle est celle de l'analogie globale revient à dire qu'elle doit être telle que nous soyons à même d'y accéder en nous servant des compétences mentales qui sont celles dont nous disposons pour nous représenter la réalité, et plus précisément celles que nous mettrions en œuvre si l'univers fictionnel était l'univers dans lequel nous vivons » (*Ibid* : 218).

mise au ban de l'imaginaire fictionnel « canonique ». Or, un simple survol de la phénoménologie de la fiction nous apprend que *toutes* les fictions – et parmi celles-ci même les plus réussies – portent toujours en elles quelque chose d'in vraisemblable. Quoi de plus contraire à la probabilité et à la bienséance que l'histoire d'un homme qui épouse sa mère et tue son père (*Œdipe roi*) ? A-t-on jamais vu une femme épouser le meurtrier de son père (*Le Cid*)<sup>109</sup> ? N'y a-t-il pas quelque chose qui sonne faux dans l'aveu de Madame de Clèves à son mari au sujet de son amour pour le duc de Nemour (*La Princesse de Clèves*)<sup>110</sup> ? De ce constat, nous tirons une conséquence qui, à ce stade de notre réflexion, pourrait sembler paradoxale : *une certaine dose d'in vraisemblance entre dans la composition de toute fiction réussie*. Il doit toujours y avoir quelque chose d'« irrecevable » dans le contenu d'une fiction. Sa réussite est justement à la mesure de sa capacité à rendre vraisemblable l'in vraisemblable. Il s'ensuit que les fictions ne doivent pas mouler leur contenu sur les critères de la vraisemblance, elles doivent plutôt inciter la société à remodeler les critères de la vraisemblance sur leur contenu. En d'autres termes, la fiction ne tient pas son prix de la crédibilité intrinsèque de son sujet mais de sa capacité à raconter sur un mode vraisemblable une histoire in vraisemblable.

Nous mettrons à l'épreuve cette hypothèse en étudiant une fiction qui s'affranchit de la vraisemblance, moins à cause d'un défaut constitutif de sa nature que pour induire la société à *douter* des critères de probabilité et de bienséance qui président à sa compréhension de l'agir humain.

## 2. Une fiction vraisemblable ?

*Poulet aux prunes* est un album illustré de la célèbre dessinatrice iranienne Marjane Satrapi. Le protagoniste est Nasser Ali Khan, un musicien iranien qui n'a qu'une seule passion dans la vie : son instrument de musique, un *târ* (une sorte de luth) dont il est l'un des plus grands virtuoses. Le destin de ce personnage bascule le jour où son épouse Nahid, au cours d'une banale dispute conjugale, prend le *târ* de son mari et le brise en deux (40). Dépité d'avoir perdu à jamais *son* instrument préféré, inconsolable à l'idée de ne plus pouvoir y toucher, Nasser décide de ne plus sortir de son lit et d'y attendre la mort. Il s'éteint au bout d'une semaine, en laissant seule son épouse avec leurs deux enfants (15-16).

Est-ce une histoire vraisemblable ? *A priori* rien n'est vraiment impossible dans cette histoire. Les êtres humains vouent leur vie aux passions les plus étranges, pourquoi alors ne pas admettre que l'on puisse vouer sa vie à un instrument de musique en décidant de mourir le jour où l'on vous prive de cet instrument ? Mais, justement, la vraisemblance ne se confond pas avec la dimension du possible : elle n'envisage pas les choses telles qu'elles peuvent être, mais telles qu'elles *doivent* être<sup>111</sup>. Nasser ne *doit* pas mourir, puisque, en règle générale, un musicien ne meurt pas si on le prive de son instrument de musique. Étant père de famille, Nasser *doit* avoir à cœur l'avenir de ses enfants, il n'a donc pas le droit – toujours en règle générale – de succomber à des pulsions suicidaires en les abandonnant à leur sort... Le décès de Nasser bat en brèche les attentes inscrites dans les modélisations que nous appliquerions à la compréhension du comportement d'un musicien réel si celui-ci venait à se trouver dans une situation analogue à celle qui est ici représentée. Contraire à toute prévision raisonnable (la *probabilité*), le

---

109 Cf. Genette 1969 : 72.

110 *Ibid.* : 72-78.

111 « La vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être » (P. Rapin, *La Poétique*, cité par Genette 1969 : 73).

désespoir suicidaire de ce personnage prend également le contrepied de nos attentes morales (la *bienséance*). Force est alors de reconnaître que cette histoire défie par son côté accidentel et transgressif toute idée de vraisemblance, son développement s'écartant des sous-entendus qui structurent en profondeur le sens du verbe *devoir* (probabilité et convenance) autour duquel, nous l'avons vu, la notion de vraisemblance a historiquement pris forme.

Cette impression d'invraisemblance concerne-t-elle uniquement le personnage de Nasser ou s'étend-elle aussi aux rapports que celui-ci entretient avec les autres personnages ? Les données narratives de *Poulet aux prunes* sont réparties de telle manière que le lecteur accède à l'histoire de Nasser en deux étapes : (i) le premier chapitre fait état de la mort par désespoir de ce personnage (en présentant celle-ci comme la conséquence des tentatives infructueuses d'acheter un nouveau târ pour remplacer celui que son épouse avait mis en pièces) ; (ii) les sept chapitres suivants, tels des cercles concentriques, s'imbriquent autour de ce noyau et retracent les sept derniers jours de la vie de Nasser en livrant au lecteur des informations utiles pour comprendre les dessous de sa mort inattendue. On y apprend que Nasser adorait sa propre fille Farzaneh (ch. 2), qu'il était jaloux de son frère Abdi (ch. 3), qu'il n'avait jamais aimé son épouse Nahid (ch. 4), qu'il détestait son fils Mozaffar (ch. 5), qu'il était tenté de croire à l'immortalité de l'âme (ch. 6), qu'il dialoguait avec l'ange de la mort (ch. 7), qu'il avait aidé sa sœur à divorcer (ch. 8). Mais on y apprend surtout que Nasser, pendant sa jeunesse, avait été le fiancé d'une femme nommée Irâne, mais que leurs projets de mariage s'étaient écroulés face à l'opposition du père d'elle, hostile à donner la main de sa fille à un « simple » musicien comme lui, qui n'aurait pas su subvenir aux besoins de sa famille... (43-44). La mort fulgurante de Nasser acquiert alors une tout autre signification : ce n'est pas à cause du târ mais à cause d'Irâne que ce personnage a décidé de se laisser mourir. L'ayant un jour croisée par hasard dans la rue et s'étant heurté à son indifférence lorsqu'il l'avait abordée (1), Nasser succombe au désespoir et réalise que sa vie n'a plus aucun sens. La mort qui s'ensuivra n'est autre que l'exacerbation de ce désespoir amoureux : le târ n'était que le symbole de l'amour intemporel que Nasser vouait à Irâne et dont il n'avait jamais été capable de faire le deuil. « L'amour que tu as pour cette femme – ainsi lui avait dit, un jour, son maître – se traduira dans ta musique. Elle sera dans chaque note que tu joueras. Me comprends-tu ? » (76). Prenant à la lettre ce conseil, Nasser s'était efforcé de traduire en notes la passion qu'il ressentait pour Irâne, sa souffrance sublimant son talent musical jusqu'à conférer à son jeu un timbre inoubliable. À la fin du livre, le lecteur découvre donc que l'histoire qu'il a lue n'est pas celle d'un musicien désespéré qui se laisse mourir parce qu'il ne peut plus jouer de son instrument préféré, mais celle d'un homme qui succombe au désespoir d'avoir infatigablement aimé une femme qui ne se souvient même pas de lui. Est-ce que les soupçons d'invraisemblance qui pesaient sur l'histoire de Nasser se dissipent à la découverte de ces informations complémentaires ?

Pas vraiment. Non que le drame de Nasser ne gagne pas à être lu en croisant les données de sa vie sentimentale avec les données de sa biographie de musicien, non que le rapprochement entre son târ et Irâne soit dépourvu d'intérêt dramatique, mais des traces résiduelles d'invraisemblance continuent de compromettre la recevabilité de cette histoire. Nous regrouperons ces failles de crédibilité en deux catégories, suivant que leur point de rupture par rapport au système de la vraisemblance se situe à l'échelle de la probabilité ou de la bienséance.

(i) Un événement improbable est un événement qui s'écarte des schémas prévisionnels qui modélisent généralement l'attente des données de l'histoire à lire en fonction des données de l'histoire déjà lue. Or, le lecteur de cette histoire apprenant que le târ *symbolise* aux yeux de Nasser la femme qu'il avait aimée dans sa jeunesse (Irâne), peut-il accepter que ce rapport *symbolique* entre un instrument de musique et un être humain dégénère en rapport *fétichiste* ? Un objet-fétiche est beaucoup plus qu'un symbole : la relation entre symbolisant et symbolisé est une relation de renvoi, l'un *signifie* l'autre sans prétendre le *remplacer*, là où le fétichisme entretient justement ce type de confusion, l'objet-fétiche prétendant *être* un prolongement de ce dont il tient lieu (Assoun 1994). Peut-on admettre, dès lors, que le târ soit, pour Nasser, l'*incarnation* d'Irâne ? Peut-on admettre que la relation de ce personnage à son instrument de musique prenne les allures d'une véritable relation amoureuse ? (14) N'y a-t-il pas quelque chose de forcé dans le fait que la destruction du târ survient presque au même moment où Nasser, se promenant dans la rue, tombe nez à nez sur Irâne et réalise, après l'avoir rapidement abordée, qu'elle ne se souvient même pas de lui ? (1)

(ii) Un événement contraire à la bienséance est un événement qui paraît invraisemblable parce qu'il offense les convictions d'ordre moral qui, surdéterminant notre vision du monde, infléchissent, par la même occasion, nos capacités prévisionnelles. Est-ce plausible, dans cette optique, qu'un père (Nasser) puisse aimer de façon si inégale ses propres enfants (Farzaneh et Mozaffar) en réservant toutes ses attentions à sa fille aînée et en méprisant de toutes ses forces son fils cadet au point de lui administrer d'importantes doses d'opium pour l'endormir ? (12) Est-ce concevable que Nasser soit incapable de ressentir la moindre affection pour sa femme Nahid tout en ayant conçu avec elle deux enfants ? (46) Est-ce crédible, dès lors, qu'il ne puisse pas la pardonner d'avoir mis hors d'usage son târ, malgré les tentatives de réconciliation qu'elle entreprend, quelques jours après, pour ressouder leur couple et sauver leur ménage ? (39)

Tous ces événements, répétons-le, ne sont pas impossibles, rien ne nous interdit d'imaginer qu'ils pourraient avoir lieu dans le monde réel, mais lorsqu'ils surviennent dans un monde fictionnel, c'est la tenue même de ce monde qui est mise en danger, celui-ci reposant sur des conventions qui circonscrivent le périmètre des choses représentables à certains faits seulement, en excluant tous les faits qui s'écartent des critères de représentabilité fictionnelle sélectionnés (la vraisemblance).

Nous voici donc confrontés à une histoire imaginaire qui semble avoir été conçue tout exprès pour prendre le contrepied des critères dont dépend sa vraisemblance. Quelle est la raison d'être d'un choix si transgressif ?

### **3. Les postures cognitives (immersion et distanciation) associées au statut véridictoire de la fiction**

Ce qui caractérise la fiction en tant que phénomène de communication ce n'est pas que son *objet*, c'est aussi l'*attitude des sujets communicants* à l'égard de cet objet (Searle 1982). Celui-ci, on le sait, est un objet mimétique, il simule, par le sens imaginaire qu'il mobilise, les données d'une expérience réelle. Mais si ces données nous semblent « réelles » c'est surtout parce que nous leur appliquons les mêmes catégories qui conviendraient à l'interprétation de toute expérience analogue de la vie réelle. C'est donc le *traitement mental* de ces données par les sujets de la communication qui leur confère une portée « mimétique ». L'*attitude cognitive* des sujets communicants à l'égard d'un objet fictionnel est double :

d'un côté, ils doivent actualiser les potentialités mimétiques inscrites dans l'objet en question en appliquant à son contenu sémantique les mêmes grilles d'interprétation qu'ils utiliseraient pour interpréter toute expérience réelle du même type, de l'autre, ils doivent vérifier si les données interprétées se laissent vraiment encadrer dans les grilles sélectionnées ou si elles s'en écartent sur certains points (et c'est à la faveur de cette vérification que l'on détermine le degré de vraisemblance du mimétisme fictionnel). Les deux opérations cognitives ici rappelées, l'*interprétation* des données narratives et l'*évaluation* de leur degré de vraisemblance, sont corrélées à deux postures mentales que les sujets engagés dans une expérience fictionnelle (les sujets de l'énonciation) se doivent d'adopter vis-à-vis de l'objet communiqué (l'énoncé). Les « mécanismes épistémiques montés aux deux bouts de la chaîne de la communication » (Greimas et Courtés 1979 : 417) obligent en effet l'énonciateur et l'énonciataire à actualiser le contenu d'un énoncé fictionnel à partir de deux points de vue différents mais complémentaires :

- a) un point de vue « fictif », corrélé à un actant « observateur » (Greimas et Courtés 1979) qui, à l'intérieur même de l'univers fictionnel, regarde ce qui s'y passe selon la perspective anthropomorphique d'un être plus ou moins engagé dans le processus raconté : focalisateur, spectateur, assistant (Fontanille 1986) ;
- b) un point de vue « réel », relié à un actant « méta-observateur » qui, désengagé du processus raconté, assiste à son déroulement de l'extérieur, en comparant les situations représentées aux modélisations abstraites qui les rendent intelligibles afin de déterminer le degré de vraisemblance du mimétisme fictionnel (Alexandrescu 1985 et 1986)<sup>112</sup>.

En alignant simultanément sa perspective à la position aspectuelle de l'« observateur » et à celle du « méta-observateur », le récepteur d'une fiction « observe » le processus raconté (à travers l'observateur) et « s'observe dans l'acte même d'observer » ce processus (à travers le méta-observateur). Son attitude cognitive est donc réglée simultanément sur le mode de l'interprétation et de l'évaluation (Leiduan 2021), de l'identification et de la désidentification (Schaeffer 1999 : 325), de l'immersion et de la distanciation (Ryan & Rebreyend 2013)<sup>113</sup>. D'un côté, il s'agit d'interpréter les données narratives, de l'autre, il s'agit de mesurer leur degré de vraisemblance.

Cela étant, si vraiment il n'y a de fiction qu'à la condition de rendre interprétable (mais surtout vraisemblable) un certain contenu imaginaire, pourquoi alors une fiction comme *Poulet aux prunes* ne semble avoir d'autre objectif que celui de battre en brèche les attentes qui filtrent, chez le lecteur, la réception (interprétation et vraisemblance) des situations représentées ?

---

112 Dans le sillage de Sorin Alexandrescu (1985 et 1986), nous pensons que la fiction ne surgit pas là où un sujet simule d'être quelqu'un qu'il n'est pas, elle ne surgit que là où les performances mimétiques de ce sujet sont placées sous le regard d'un observateur tacite qui évalue la concordance/discordance du comportement performé avec le modèle imité. Il s'ensuit que la fiction n'est pas le corrélat d'une attitude *immersiv*e mais d'une attitude *distancée* à l'égard d'un contenu imaginaire. Certes, l'*immersion* enclenche le processus, mais c'est la *distanciation* qui le parachève. Le *faire* des personnages se transforme alors en *faire semblant*, car l'attention de l'interprète se déplace des actions accomplies aux modélisations abstraites qui les rendent interprétables. En conséquence, ce qui compte dans une fiction ce n'est pas tant le fait d'*interpréter* l'histoire racontée que le fait de *questionner les catégories qui la rendent interprétables*.

113 « Le plaisir narratif peut généralement être décrit en termes d'immersion dans un monde fictionnel, bien que certaines formes de plaisir viennent de la distanciation » (Ryan & Rebreyend 2013 : 46).



#### 4. Mise à l'épreuve des critères probabilistes de la vraisemblance

Lorsqu'il interprète l'histoire de Nasser, le lecteur de *Poulet aux prunes* ne se limite pas à actualiser le sens inscrit dans chaque planche ou dans chaque vignette sans jamais s'intéresser aux données narratives qui débordent les limites des planches et des vignettes interprétées. Bien au contraire, son attention interprétative déborde d'une planche et d'une vignette à l'autre en essayant de relier le présent (ce qui est raconté) au passé (ce qui a été *déjà* raconté) et au futur (ce qui n'a pas *encore* été raconté). Ces mouvements de va-et-vient entre le présent, le passé et le futur traduisent la volonté de dépasser la nature « inchoative » du processus raconté en saisissant son déroulement comme un « tout » avant même que l'histoire racontée ne touche à son terme. À cet effet, chaque événement est mis en relation à son antécédent et à son conséquent, y compris si le récit a méthodiquement occulté les liens de cause à effet entre les événements racontés en soustrayant aux récepteurs les informations qui leur auraient permis de mettre au jour l'armature logique profonde (la *conséquentialité*) qui sous-tend l'agencement chronologique superficiel du récit (la *consécutivité*)<sup>114</sup>. Pour tisser des liens de cause à effet entre les données narratives (incomplètes) à sa disposition, le récepteur d'un récit s'appuie sur les schémas probabilistes qu'il puise dans son environnement culturel et qui lui suggèrent les modélisations (pronostics et diagnostics) à investir dans le processus d'interprétation. Son activité prédictive se déploie sur un mode hypothétique dans le sens où le récit peut confirmer ou démentir ses anticipations. Il en découle un sentiment d'incertitude cognitive qui est l'un des principaux moteurs de l'intérêt pour une narration fictionnelle (Sternberg 1990). Le *suspens* (ou incertitude sur le futur d'une histoire), la *curiosité* (ou incertitude sur le passé d'une histoire), mais surtout la *surprise* présupposent l'« inclassabilité » de l'histoire racontée par rapport aux critères probabilistes à la lumière desquels le récepteur tente d'anticiper le déroulement du processus raconté avant même que celui-ci n'atteigne son point terminal. Quels sont les critères probabilistes mis en échec par la stratégie narrative qui informe le contenu de *Poulet aux prunes* ?

La stratégie ici à l'œuvre vise l'effet de rupture le plus ambitieux qui soit parmi ceux qui peuvent mettre en crise le processus d'interprétation d'un récit : la surprise. Nous qualifions ainsi le sentiment de désorientation cognitive qui accompagne, chez le récepteur d'un récit, l'actualisation sémantique de l'histoire racontée au moment où celle-ci se dérobe brusquement à la prise des grilles interprétatives qui semblaient convenir à la compréhension du processus narré (Fontanille & Zilberberg 1998)<sup>115</sup>. En d'autres termes, il y a surprise lorsque l'histoire s'écarte tout à coup des critères probabilistes qui avaient accompagné l'actualisation de son sens *in fieri* en rendant nécessaire l'emploi de modélisations cognitives différentes de celles qui avaient été jusque-là sélectionnées. Ce revirement interprétatif est notamment dû à la livraison tardive d'une donnée narrative savamment occultée dans les parties précédentes du récit dans le but d'orienter l'interprète sur une fausse piste. Le renouvellement des grilles interprétatives passe ainsi par la reconnaissance d'une *erreur* : l'interprète réalise qu'il avait mal actualisé le sens de l'histoire à interpréter en lui appliquant des modélisations inadéquates (Baroni 2007). Le choix des modélisations utilisées étant réglé sur des critères probabilistes, la production d'un

---

114 Cf. Barthes 1966 : 10.

115 Selon Fontanille et Zilberberg, l'affect ressenti est à proprement parler une « émotion », c'est-à-dire un affect éphémère, qui porte en lui « l'empreinte de la soudaineté » (2018 : 213).

effet de surprise porte également atteinte aux critères de vraisemblance qui sous-tendent la réception de toute fiction (le contenu de celle-ci n'étant généralement considéré comme recevable que s'il ne déroge pas, dans son déroulement narratif, aux attentes probables des interprètes). En quelle circonstance *Poulet aux prunes* se dérobe-t-il aux grilles d'interprétation que ses récepteurs lui appliquent ?

L'effet de surprise surgit ici au moment où le lecteur découvre que le désespoir suicidaire de Nasser n'est pas dû au fait de ne plus pouvoir jouer de son târ mais à la découverte qu'Îrâne, la femme dont il était resté secrètement amoureux, s'était refait une vie avec un autre homme et ne se souvenait même pas de son ancien fiancé... L'histoire cesse alors d'apparaître au lecteur comme le drame d'un musicien morbide attaché à son instrument préféré pour se présenter à lui comme le drame d'un homme morbide attaché au souvenir d'un amour impossible. En quoi le remplacement d'un scénario interprétatif à consonance pathologique (le rapport fétichiste de Nasser envers son târ) par un scénario à consonance mélodramatique (le rapport romantique de Nasser à l'égard d'Îrâne) témoignerait-il, en l'occurrence, d'une erreur d'interprétation ?

Tout dépend des modalités choisies par Satrapi pour porter à la connaissance de ses lecteurs la vraie nature du drame de Nasser. La révélation définitive intervient dans les toutes dernières pages du livre : le lecteur y découvre des planches qui sont pratiquement identiques – à quelques points près sur lesquels je reviendrai – à celles qu'il avait découvertes dans les toutes premières pages du livre (voir notamment, ci-dessous, figures 1 et 2). Par le biais de cette mise en perspective du prologue et de l'épilogue de cette histoire, le lecteur est amené à reconnaître, ainsi que nous allons le montrer, que la révélation qu'il a l'impression de recevoir à la fin du livre lui avait été faite, en réalité, dès les toutes premières pages de celui-ci. C'est faute de s'en être aperçu qu'il ne comprend l'histoire qu'à la fin, mais cette illumination tardive l'éclaire aussi sur aveuglement précédent. La vérité qu'il reçoit le renseigne donc autant sur la vulnérabilité de Nasser à tomber dans les pièges d'un amour impossible que sur sa propre vulnérabilité à tomber dans les pièges d'une lecture erronée.

Soit la planche qui clôt le premier chapitre (page 16, fig. 1 ci-dessous). On y voit un groupe de personnages réunis devant la tombe de Nasser. Ce sont principalement les membres de sa famille qui sont venus lui rendre un dernier hommage. On reconnaît aussi, un peu à l'écart sur la droite, une femme éplorée qui étouffe ses sanglots dans un mouchoir. À ce stade, le lecteur a déjà vu cette femme (mais il ne s'en souvient pas). C'est l'« inconnue » que Nasser avait croisée par hasard dans la rue et qu'il avait même abordée en l'appelant de son prénom : « Vous ne vous appelleriez pas Îrâne ? » (1). Dès la fin du premier chapitre, le lecteur était donc censé reconnaître que cette femme était Îrâne. En la voyant en larmes devant la tombe de Nasser, il aurait ainsi pu en déduire qu'elle avait menti lorsqu'elle avait prétendu ne pas reconnaître l'homme qui l'avait interpellée dans la rue. Et il aurait pu alors supposer que ce mensonge n'avait d'autre raison d'être que celle d'éviter à tous les deux de rouvrir, après tant d'années, les plaies douloureuses d'un amour malheureux qui saignait encore... Mais est-ce vraiment ainsi que le lecteur interprète cette planche ? Tout porte à croire que non. Toutes ces vérités ne s'imposeront à lui que très tardivement et, notamment, lorsqu'il tournera la dernière page du livre.

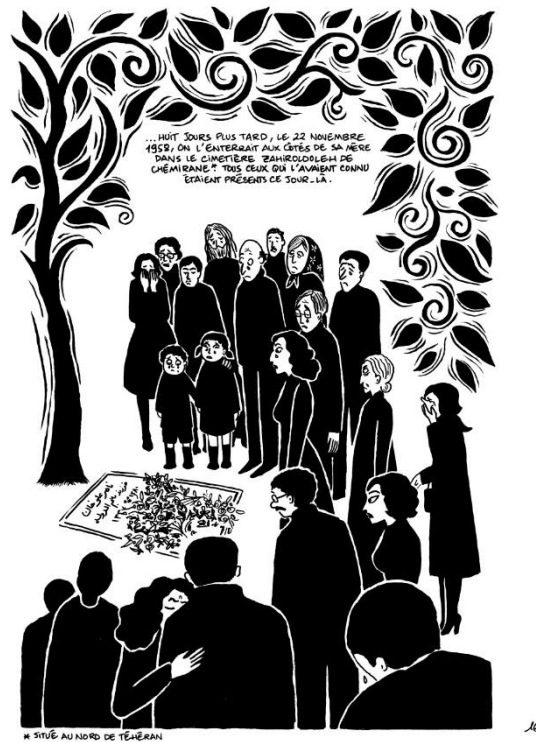


Figure 1 © Marjane Satrapi & L'Association, 2004

Passons maintenant la planche qui clôture le dernier chapitre du livre (page 81, fig. 2 ci-dessous). La scène représentée est exactement la même que celle que nous venons de commenter. À ceci près que la figure de tous les personnages est noircie et qu'il n'y a qu'un seul personnage clairement reconnaissable : Irâne. Son visage n'est plus caché par un mouchoir et les larmes s'écoulent sur ses joues. À ce stade du récit, aucun doute n'est plus possible : cette femme est bien l'inconnue que Nasser avait interpellée dans la rue au début du récit. Elle s'est rendue aux funérailles de Nasser parce qu'elle le connaissait. Son chagrin prouve même qu'elle continuait à ressentir quelque chose pour lui. Dès lors, tout devient clair pour le lecteur qui peut enfin pénétrer le sens caché de cette histoire. Nasser n'est pas mort parce que son épouse avait mis en pièces son târ. Il s'est laissé mourir parce que ce târ symbolisait son amour malheureux pour Irâne. Un amour dont il n'avait jamais fait le deuil et qui résonnait dans les notes sublimes qu'il tirait de son târ. Ce, jusqu'au jour où le hasard avait voulu lui faire rencontrer à nouveau Irâne. La fermeté avec laquelle elle avait affecté de ne pas le reconnaître l'avait persuadé d'avoir secrètement aimé toute sa vie un être qui ne gardait aucun souvenir de leur relation passée et qui semblait même se satisfaire de sa nouvelle vie. Il était alors sombré dans un désespoir noir qui lui coûtera la vie...



Figure 2 © Marjane Satrapi & L'Association, 2004

Lorsqu'il réalise le sens caché de cette histoire, le lecteur réalise aussi qu'il disposait, dès les premières pages du livre, de presque toutes les informations qui auraient pu lui permettre de découvrir tout de suite la face cachée du drame de Nasser. Certes, il n'aurait jamais pu se douter, à ce stade-là, que la nature du chagrin de ce personnage était d'ordre sentimental, il n'avait aucun moyen de deviner ce que le tår pouvait symboliser pour lui... Mais il pouvait reconnaître l'identité de l'« inconnue » rencontrée par Nasser dans la scène inaugurale du récit, et alors, toutes les pièces du puzzle se seraient mises en place bien avant d'arriver à la fin du récit. La découverte de la vérité s'accompagne donc, chez lui, de la reconnaissance des erreurs qui ont marqué les différentes étapes de sa lecture. L'épilogue surprenant de *Poulet aux prunes* amène alors le lecteur à douter du caractère trompeur des critères de probabilité qui sous-tendent sa compréhension de l'agir narratif et, partant, de l'agir humain en général.

##### **5. Mise à l'épreuve des critères axiologiques de la vraisemblance**

Les grilles d'interprétation que les lecteurs de *Poulet aux prunes* appliquent aux données narratives de ce récit ne sont jamais « neutres », elles ne se limitent pas à identifier la nature des actions accomplies par les personnages de cette histoire, elles enveloppent les actions en question de connotations axiologiques, suivant qu'il s'agisse d'actions conformes ou non conformes au code moral dominant. Les comportements qui s'éloignent trop des attentes axiologiques inscrites dans la vision du monde des lecteurs tendent, dès lors, à être considérés comme « invraisemblables ». Non parce qu'il s'agit de comportements objectivement « impossibles » mais parce qu'il s'agit de comportements qui

offensent la morale dominante (toute société alignant inconsciemment son idéal de vraisemblance sur les aprioris d'ordre moral, politique ou religieux qui sous-tendent sa vision du monde). Est-ce qu'il existe des comportements de ce type dans *Poulet aux prunes* ? Y a-t-il, en d'autres termes, des personnages dont l'agir nous semble, par moments, invraisemblable, non à cause de son impossibilité objective, mais en raison de son irréductibilité au code moral dominant ?

Nous avons déjà fait état de quelques épisodes de ce type dans les paragraphes précédents de notre article. Le comportement de Nasser, en particulier, verse dans l'invraisemblance lorsqu'il administre à son fils une dose excessive d'opium dans le but de le faire dormir. Ou lorsqu'il se montre incapable de la moindre affection à l'égard de son épouse. Est-ce parce qu'il est peu probable qu'un père/mari puisse agir ainsi à l'égard de son fils/épouse que nous trouvons invraisemblable son comportement ? Ou parce qu'il s'agit d'un comportement fondamentalement immoral ? Sans sous-estimer la pertinence de la première hypothèse, nous penchons, dans ces cas, pour la deuxième. La vraisemblance, on l'a dit, n'est pas qu'une affaire de probabilité, c'est un filtre qui épure l'imaginaire fictionnel de tout ce qui est contraire à l'opinion dominante et ce « filtre » est constitué d'une stratification de critères sélectifs d'ordre statistique (la *probabilité*) mais aussi d'ordre axiologique (la *bienséance*). De ce point de vue, les comportements qui dérogent à la vraisemblance ne sont pas seulement transgressifs à l'égard de toute prévision raisonnable mais aussi à l'égard du code éthique dominant. Qu'est-ce qui légitime, chez Marjane Satrapi, ces atteintes à la vraisemblance ? Quel est, plus en général, le bien-fondé implicite d'une fiction qui se déploie sous le signe de la transgression en narguant méthodiquement le « contrat de véridiction » dont dépend sa recevabilité sociale ?

La fiction, disait Bataille, n'est possible que dans l'espace inauguré par la « transgression »<sup>116</sup>. Marjane Satrapi s'engouffre dans cet espace en faisant de *Poulet aux prunes* une vitrine de comportements qui défont, par leur côté déviant, les règles de la vraisemblance. Mais qui dit « transgression » ne dit pas nécessairement « abolition » de la vraisemblance<sup>117</sup>. En l'occurrence, les comportements « invraisemblables » de Nasser n'abolissent pas les règles de la vraisemblance, ils se limitent à les *défier* en mettant en discussion leur légitimité. Il n'est donc possible de les reconnaître comme « transgressifs » que si on les envisage comme des critiques adressées à la vraisemblance ainsi qu'aux principes axiologiques sur lesquels repose sa légitimité. Un comportement transgressif, explique Bataille, s'affranchit du code moral *sans* l'abolir. De ce fait, la transgression ne met pas à l'abri le sujet transgresseur d'un sentiment de culpabilité<sup>118</sup>. Mais cette culpabilité s'accompagne chez lui d'un sentiment de révolte à l'encontre des normes sociales qui ont été transgressées. C'est parce qu'elles étaient foncièrement injustes qu'elles ont été transgressées. L'injustice de la transgression présuppose donc, à titre de condition préalable, l'injustice de la loi. En transgressant les normes sociales, le transgresseur sombre dans l'injustice mais sa transgression dévoile, par la même occasion, l'injustice des normes transgressées. Dans cette optique, on peut dire que ce qui caractérise les profils axiologiques des personnages de *Poulet aux prunes*, c'est que leurs comportements transgressifs appellent une

---

116 « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal dont elle est l'expression, a pour nous, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une *hyper-morale* » (Bataille 1957a : 9)

117 « La transgression lève l'interdit sans le supprimer » (Bataille 1957b : 41).

118 « Nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché » (*Ibid.* : 43).

implicite redéfinition des critères en fonction desquels un individu peut, dans le cadre d'une société donnée, être considéré comme « coupable » ou comme « victime ». Nasser est-il coupable de ne pas aimer son fils ? Est-il coupable de n'éprouver la moindre affection pour son épouse Nahid ? Est-il coupable enfin de se laisser mourir sans se préoccuper des conséquences de son choix suicidaire pour la famille qu'il avait fondée avec sa femme ? Doit-on reprocher à celle-ci d'avoir détruit le t r de son mari ? Ou   Ir ne d'avoir fait croire à Nasser qu'elle l'avait complètement oublié ?

Impossible de répondre à ces questions de manière catégorique. Nasser, Nahid, Ir ne, tous les personnages de cette histoire ont leur part de responsabilité dans les souffrances qu'ils provoquent, mais tous sont, en même temps, des « victimes », asservies à une société g rontocratique, qui condamne les nouvelles générations à sacrifier leurs aspirations sur l'autel d'une observance aveugle, non négociable et dogmatique de la tradition<sup>119</sup>. D'où le désespoir suicidaire de Nasser, incapable de faire le deuil de son amour de jeunesse. D'où le mariage malheureux de Nahid, qui a mis au monde deux enfants avec Nasser sans jamais recevoir de lui un peu d'amour. D'où enfin, les remords d'Ir ne ayant simulé de ne pas avoir reconnu son fiancé de jadis, le jour où celui-ci l'avait croisée par hasard dans la rue... Le drame de ces personnages exemplifie la frustration d'une société (la société iranienne), anachroniquement attachée à un mode de vie qui, honni par les nouvelles générations, ne cesse pour autant de leur être imposé comme seul horizon d'existence possible, au mépris des souffrances qui en découlent. Nous pensons que le choix d'attribuer à la femme aimée par Nasser (Ir ne) le même nom que le pays où se déroule cette histoire légitime cette lecture « politique » de *Poulet aux prunes*, en révélant la réalité socio-culturelle que Satrapi ciblait à l'arrière-plan. Par le biais de cette histoire, l'autrice a donc voulu principalement critiquer la société de son pays natal en obligeant les Iraniens à se regarder au miroir des souffrances que leur culture inflige à ceux qui, à l'instar de Nasser, Nahid et Ir ne, se soumettent docilement à son autorité. Mais la portée de cette dénonciation va bien au-delà des frontières de l'Iran et s'étend partout où le poids de la tradition an tantit toute étincelle de liberté.

## **6. Le statut véridictoire de la fiction au prisme de la phylog nese des compétences fictionnelles**

Nous estimons que les atteintes à la vraisemblance dont nous venons de faire état ne sont pas, chez Marjane Satrapi, fortuites, elles témoignent de la volonté de seconder la vocation inscrite dans la nature même de la fiction ainsi que dans le processus historique dont est issue cette forme de communication. Les recherches sur la genèse historique de la fiction nous apprennent que celle-ci n'est pas née au moment où l'humanité se rassemblait dogmatiquement autour d'un noyau de croyances sacrées mais, bien au contraire, au moment où elle commençait à s'en affranchir en adoptant à leur égard une attitude mentale plus rationnelle et moins enchantée (Schaeffer 1999 : 51). Cette hypothèse est notamment celle de Nietzsche qui, dans la *Naissance de la tragédie*, explique l'émergence historique de la fiction comme la conséquence de l'affaiblissement progressif de la croyance sérieuse en l'interprétation magico-religieuse du monde. Quelques années plus tard, Vladimir Propp lui embo tait le pas en caractérisant le conte merveilleux comme l'effet de la transformation de la religion : « une

---

<sup>119</sup> C'est le père d'Irène et la mère de Nasser qui sont responsables du malheur de leurs enfants : le premier en empêchant le mariage entre Nasser et Ir ne (44), la deuxième en persuadant Nasser d'épouser Nahid (78).

culture meurt, une religion meurt, et leur contenu se transforme en conte » (1970 [1928] : 131). Dans le sillage de cette même interprétation, Walter Benjamin reconnaissait dans le conte de fées l'une des « premières dispositions prises par l'homme pour dissiper le cauchemar mythique » (1987 [1939] : 169). Et Marc Augé, plus près de nous, affirmait dans le même registre : « Nous voyons comment les récits de fiction se mettent à distance des mythes où se situe pourtant leur origine et comment, en quelque sorte, ils se déprennent de la religion en la reproduisant » (2001 : 65). Toutes ces différentes analyses, on le voit, convergent vers un même constat : la fiction a émergé lorsque l'humanité a commencé à se déprendre des croyances religieuses. La fiction est donc, d'une certaine façon, l'*Aufhebung*, le prolongement-dépassement de la religion, dont elle a commencé à se détacher en transformant ses propres manifestations dans le lieu de dissolution par excellence de tout ce à quoi l'humanité croyait mais ne pouvait plus croire. En s'affranchissant de la religion, la fiction a pu ouvrir la voie à un rapport moins dogmatique de l'humanité aux formes de sa propre vie imaginaire. Si la religion demandait à l'homme d'adhérer inconditionnellement à certaines représentations imaginaires (les mythes), la fiction, pour la première fois, lui a demandé de les mettre à distance, de les « [mettre] en scène selon le mode du "comme-si" » (Schaeffer 1999 : 325), de manière à court-circuiter les réflexes qui inclineraient notre espèce à apporter une créance spontanée à tout ce que l'on peut imaginer. *Le présumé de la fiction n'est donc pas la capacité de croire mais la capacité de prendre ses distances par rapport à des représentations qui étaient, jusque-là, des croyances.* Il s'ensuit que sa condition préalable sur le plan cognitif n'est pas la croyance mais cette forme *sui generis* d'incroyance qu'est le « faire semblant », à savoir la capacité de se figurer mentalement certaines représentations sans y adhérer, sans les transformer en croyances (Alonso Aldama 2018 : § 2). Puissant facteur de « désenchantement », la fiction opère sur un double registre : elle révoque dans le doute tant les *représentations corrélées aux données narratives interprétées* que les *modélisations abstraites qui les rendent interprétables*. En tant que dispositif antidogmatique, la fiction ne peut pas agir seulement à l'échelle des représentations imaginaires qui s'incarnent dans une « histoire », elle doit agir aussi à l'échelle des représentations modélisantes qui, s'enchantant dans une histoire, rendent interprétable son contenu. L'histoire humaine nous apprend, en effet, que les représentations érigées en croyances dogmatiques ne sont pas seulement les « mythes » mais aussi les *idéologies* religieuses, politiques et morales qui, « s'emparant » du contenu de certaines histoires, les ont transformées en « Mythes » avant de les livrer à l'adoration fanatique de tous. Pour rendre justice à la fonction historique de la fiction, pour ne pas mésestimer l'importance que revêt, sur le plan de la phylogénèse, son institutionnalisation culturelle, il convient alors de montrer qu'elle a pu opérer historiquement comme un *agent de remise en question* des croyances rattachées à certaines représentations narratives mais aussi aux grilles interprétatives qui présidaient à la détermination de leur valeur. Ce n'est pas en moulant plastiquement son sens sur l'horizon d'attente de la société que la fiction s'est acquittée pleinement de sa mission historique, mais en défiant les critères de vraisemblance qui modelaient l'imaginaire « canonique ». De l'analyse que nous avons consacrée à *Poulet aux prunes*, il résulte que cet album illustré s'inscrit dans la continuité de ce processus, moins parce qu'il nargue les modélisations culturelles dont dépend la recevabilité de l'histoire racontée que parce qu'il le fait dans le but de favoriser leur révision critique.

## Bibliographie

- ALONSO ALDAMA, Juan  
2018 « Régimes véridictoriaux et simulacres du politique », *Actes Sémiotiques*, n° 121.  
<https://doi.org/10.25965/as.5990>
- ALEXANDRESCU, Sorin  
1985 « L'observateur et le discours spectaculaire », in Herman Parret et Hans-George Ruprecht, *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, John Benjamins Publishing Company, p. 553-574.
- ALEXANDRESCU, Sorin  
1986 « Faire semblant », « Fiction », « Observateur », in Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.
- ASSOUN, Pierre-Laurent  
1994 *Le fétichisme*, Paris, PUF.
- AUGÉ, Marc  
2001 *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages.
- BATAILLE, Georges  
1957a *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges  
1957b *L'érotisme*, Paris, Minuit.
- BARONI, Raphaël  
2007 *La tension narrative*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland  
1966 « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, p. 1-27.
- BENJAMIN, Walter  
(1987) [1939] « Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil.
- FONTANILLE, Jacques  
1986 « Observateur », in Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette, p. 156.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude  
1998 *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph  
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas & COURTÉS, Joseph  
1986 *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.
- LEIDUAN, Alessandro  
2021 *Critique de la raison narrative*, Nice, Ovidia.
- PROPP, Vladimir  
1970 [1928] *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- RYAN, Marie-Laure & REBREYEND, Anne Laure  
2013 « Des jeux narratifs aux fictions ludiques. Vers une poétique de la narration interactive » *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/1, n° 11, Paris, PUF, p. 37-50.
- SATRAPI, Marjane  
2004 *Poulet aux prunes*, Paris, L'Association.
- SCHAEFFER, Jean-Marie  
1999 *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SEARLE, John  
1982 *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- STERNBERG, Meir  
1990 « Telling in time (I): Chronology and narrative theory », *Poetics Today*, n° 11, p. 901-948.



WALTON, Kendall

1990 *Mimesis as Make-Believe: On the Foundation of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press.

Pour citer cet article : Alessandro Leiduan. « Apprendre à douter des critères de la vraisemblance ou l'art de l'intrigue chez Marjane Satrapi », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8677>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

## **Recherches Sémiotiques**

# ACTES SEMIOTIQUES

Transfert d'objets discursifs et  
transport émotionnel.  
Pour une approche sémiotico-discursive  
de la tensivité et du malentendu

Transfer of discursive objects and  
emotional transport.  
For a semiotic-discursive approach to  
tensivity and misunderstanding

Pascale Delormas  
Sorbonne Université

Résumé : Dans cette analyse on croisera questions de généricité et d'énonciation telles que les appréhende l'analyse du discours et notions issues de la sémiotique des passions (Fontanille & Greimas 1991) et de la sémiotique tensives (Fontanille & Zilberberg 1998). On tentera de réfléchir aux différentes modalités de tensivité et aux variations que l'on peut déceler lorsque l'on fait passer un énoncé d'un support à un autre – et de ce fait d'un genre à un autre, d'une scène englobante à une autre. Il s'agira d'examiner des exemples puisés dans la philosophie, la littérature et la peinture à travers les schémas de la décadence, de l'ascendance, de l'amplification et de l'atténuation.

Mots clés : citation, passion, support, tensivité, transport

Abstract: In this analysis I will explore questions of genericity and enunciation as understood by discourse analysis and notions from the semiotics of passions (Fontanille & Greimas 1991) and tensive semiotics (Fontanille & Zilberberg 1998). I will try to think about the different modalities of tensivity and the variations that can be detected when a statement from one medium to another occurs – and therefore from one genre to another, from one scene to another. I will examine examples drawn from philosophy, literature and painting through the modalities of decadence, ascendance, amplification and attenuation.

Keywords: Quote, Passion, Support, Tensivity, Transport

On voudra bien admettre en préambule que le discours rapporté puisse être envisagé comme le résultat de l'opération de transfert d'une configuration plurisémiotique. Cela suppose de s'intéresser aux circonstances du déplacement de l'énoncé (de l'extraction à l'insertion), à la stratégie citationnelle et au mode de prise en charge par l'énonciateur. Outre la dimension énonciative caractéristique de la discursivité des énoncés iconotextuels convoqués dans cette analyse, la question de la matérialité de la citation participant du sens qui leur est affecté, elle en constitue le fil rouge.

Mon propos s'attache à réfléchir à ce qu'il advient potentiellement des émotions de l'individu lorsque, confronté à un objet déplacé, verbal et/ou iconique, il est amené, du fait de la nouvelle situation, à l'interpréter à nouveaux frais. La mise en œuvre de notions propres à l'approche discursive et à la sémiotique des passions nous a semblé pouvoir décrire l'expérience du processus de sémiase dans l'hypothèse d'une situation de crise.

La polysémie du terme « transport » se prête à une glose introductive qui met en rapport les deux acceptions de ce lexème. Ainsi l'anthropologue Nahoum-Grappe (1994 : 9) écrit-elle dans son article « Le transport : une émotion surannée » que

[L]a notion de transport suppose [...] en un premier temps le recours à une image du soulèvement d'un poids dont la clef semble relever de la mécanique physique, discipline réinterrogée au XVII<sup>e</sup> siècle avec passion ; mais lorsque ce soulèvement concerne l'espace intime de l'homme, les lois de la physique n'interviennent plus, et l'autonomie du mouvement interne semble vertigineuse et irréductible. La courbe de l'envol devient plus ample, plus puissante lorsque l'envol est intérieur. La courbe de la retombée ou le suspens asymptotique dans l'ailleurs proposent comme un style d'action, une manière d'être : le saut parti de très haut qui s'arrondit doucement pendant la chute immense, la roue imaginaire d'un mouvement de balançoire, toutes ces séquences courtes dénuées de toute signification organisée en parole [...] ont à voir avec la force de l'idée de transport, ce qu'elle entraîne : l'exaltation sans contenu obligé, comme lorsque le vent se lève sur un champ de blés, l'investissement tragique et vibrant d'une forme [...].

Les expériences de transport émotionnel en relation avec le transfert d'objets dont il sera question ici sont rapportées à l'événement envisagé comme surprise et comme moment de crise. Ainsi Dastur (2016 : 44-45) :

Ce dont nous faisons l'expérience dans ces périodes de crise, c'est de notre incapacité à expérimenter au présent l'événement « traumatisant » dont la surprise nous apparaît comme absolument inanticipable. Ce qui est alors perdu, c'est précisément la capacité à s'ouvrir à l'événement et à expérimenter cette reconfiguration des possibles qu'il exige de nous. C'est en effet l'événement lui-même qui exige, après coup, d'être intégré dans une nouvelle configuration de possibles et non pas nous qui décidons librement de changer la tournure du monde. Car la modalité propre au vécu bouleversant, c'est la soudaineté, ce qui lui donne son caractère de « première fois », de nouveauté radicale, de sorte que le présent

ne coïncide plus avec lui-même et sort pour ainsi dire du temps, le mettant ainsi en rupture aussi bien avec le passé qu'avec l'avenir.

La prise en compte des affects permet d'envisager le transfert d'objets comme un processus vécu subjectivement : à la phase de sidération qu'accompagne la dépossession des compétences cognitives décrite par Dastur, succède une phase de réappropriation de celles-ci. En effet, la ré-énonciation et la reconfiguration générique altérant l'appréhension première de l'énoncé<sup>120</sup>, de nouvelles interprétations motivées par les émotions s'y attachent. Dans les trois situations que nous examinons, ces nouvelles interprétations font suite à un constat d'erreur que pallie un apport de connaissance.

Selon la sémiotique des passions (Greimas & Fontanille 1991) et la sémiotique tensives (Fontanille & Zilberberg 1998), le schéma passionnel canonique combine trois schémas tensifs<sup>121</sup> : le mouvement d'*ascendance* renvoie au pivot passionnel – il s'agit du moment lors duquel le drame se noue – ; le schème *descendant* rend compte de la détente qui suit : la dimension cognitive prend le dessus, l'apport de connaissances (explicitation, voire reformulation) rendant possible une phase de moindre affectivité psychique. Enfin, une séquence résolutive qualifiée d'« *atténuation* » ou d'« *amplification* » correspond à un ultime « déplacement », en mesure de transcender l'événement du fait de l'accroissement du sensible ou de l'intelligible ou du fait d'un affaïssement général des tensions : la passion est mise à distance, elle est évaluée, moralisée, socialisée – par exemple à travers l'expression verbale ou artistique.

L'analyse des situations que je choisis de présenter tient compte du fait que « bien qu'il eût initialement édifié sa théorie sémiotique à partir des seuls discours verbaux, Greimas a toujours envisagé l'extrapolation des modèles ainsi obtenus à l'action humaine, non plus de papier (c'était son expression favorite), mais bien réelle, en chair et en os » (Darraut-Harris 2020 : 155). Cependant la critique que formule Cléro (1993) à l'encontre des auteurs de l'ouvrage *Sémiotique des passions* reste d'actualité lorsqu'il écrit qu'il lui « semble que la sémiotique ne soit pas tout à fait sortie de l'ambiguïté que l'on trouvait chez R. Barthes : parlait-il de la mode ou des discours sur la mode ? De même ici parle-t-on des passions ou des discours qui les mettent en scène ? ».

Si les passions sont nécessairement prises dans les schémas de la narrativité lorsqu'il s'agit d'en faire état, la généralité des discours axiologiques articulés aux événements de transfert/transport doit être prise en considération. Les trois énoncés analysés ici relèvent de la catégorie discursive du témoignage, lequel prend corps selon des modalités énonciatives différentes : le premier énoncé, motivé par la réception d'une carte de vœux électronique, est un compte rendu d'expérience, dont la mise en mots a été réalisée à l'occasion de cet article pour une analyse sémiotique – ce n'est donc pas l'analyse d'un discours « sur ». En revanche, le second énoncé, suscité par le souvenir d'une exposition éphémère d'œuvres d'art en plein air, est une chronique journalistique signée par un directeur de musée. Le troisième énoncé est une œuvre d'art déposée dans un musée ; plurisémiotique, il émerge du

---

120 En effet, toute nouvelle actualisation discursive qui relève d'un changement de scène englobante et de scénographies spécifiques (Maingueneau 1998) oblige à de nouvelles appréciations de l'énoncé comme de l'énonciation (Delormas 2008).

121 Zilberberg (2006 : 33) définit la tensivité comme « le commerce de la mesure intensive et du nombre extensif. En effet, à l'instar des notes en musique, nos affects sont d'abord, peut-être seulement, la mesure des transformations que les événements provoquent en nous, tandis que sur la dimension extensive, celle des états de choses, nous procédons, à partir des classifications propres à notre univers de discours, à des transferts d'une classe à l'autre conduisant à des dénombrements plus ou moins précis ».

rapprochement de la forme plastique et du texte qui l'accompagne. Il appelle en outre le commentaire du visiteur qui le contemple.

### **1. Carte de vœux électronique « transférée » et malentendu**

La circulation de cartes de vœux électroniques a remis en cause la relation épistolaire traditionnelle et elle pose à nouveaux frais la question interlocutive et relationnelle de l'adresse. Elle a pu être à l'origine de malentendus du fait de la méconnaissance de l'évolution des supports, des rituels et des codes d'interaction attachés à la carte postale et à ses avatars et elle a pu mettre à mal les habiletés sociales des acteurs et réduire à néant les recours socialisants dont ils avaient l'habitude.

Car le destinataire de la carte de vœu électronique « transférée » a parfois encore la naïveté de penser qu'elle a été pensée pour lui, qu'elle lui est destinée du fait de la relation personnelle qu'il entretient avec l'expéditeur et parce qu'elle lui est nommément adressée. À la première réaction affective en réponse au geste perçu comme amical, se substitue, dès lors que surgit la réalité de la nouvelle actualisation que constitue le geste de transfert – l'image porte la mention « transférée » –, un affect négatif lié à l'indifférence que manifesterait un message dont l'origine est anonyme. La carte de vœu électronique transférée est en effet une citation dont la source n'est pas donnée ; son destinataire n'en est pas l'énonciateur premier et l'individu qui reçoit le message n'en est pas davantage le destinataire premier. Si l'immatérialité (apparente) de la messagerie électronique permet la transmission bien concrète de ces vœux, sa répétition à l'identique et donc son caractère immuable leur confèrent une insoutenable légèreté. L'énonciateur second reprenant le message peut être appréhendé comme co-, sous- ou sur-énonciateur selon la posture énonciative que l'on lui prête<sup>122</sup>.

L'adhésion à l'énonciation initiale du message se manifestant par la répétition du seul geste de cliquer, elle est peut-être perçue comme sous-énonciation, soumission mécanique à un rituel, dépourvu d'affect. En l'occurrence au message multiplié potentiellement à l'infini fait écho la rupture d'une relation interpersonnelle dont tout le prix résiderait dans son caractère unique.

---

122 Je me réfère ici aux distinctions que fait Rabatel (2008) d'une part entre locuteur et énonciateur et d'autre part entre les différentes postures énonciatives : « la co-énonciation correspond à la co-construction par les locuteurs d'un PDV commun, qui les engage en tant qu'énonciateurs. La sur-énonciation est définie comme la co-construction inégale d'un PDV surplombant et la sous-énonciation consiste en la co-construction inégale d'un PDV dominé. »

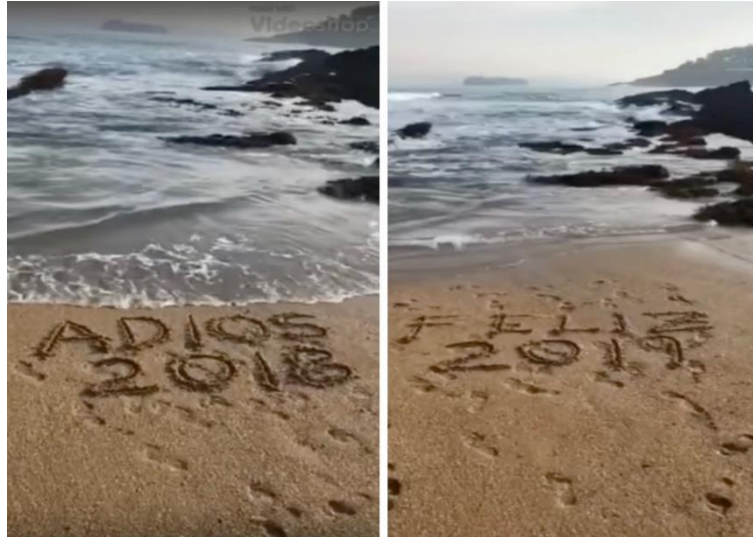


Fig. 1. Photogrammes. Phase 1 et phase 2

L'image mobile « Adios 2018, Feliz 2019 »<sup>123</sup> publié sur la chaîne *Youtube* en janvier 2019 fournit le support de l'analyse d'un tel processus affectif. Les deux photogrammes correspondent à deux étapes de la vidéo : avant et après le passage de la vague, la succession des deux énoncés constituant l'expression de vœux de bonne année.

Après un premier sentiment de déception, lié au choc émotionnel (schème tensif ascendant), la réflexion permet d'atteindre une phase de détente (schème tensif descendant). Le sujet admet que l'effacement énonciatif n'est pas total car en dépit de l'absence de discours citant qui aurait pour fonction de négocier la place de l'énoncé cité dans la relation interpersonnelle, selon un rituel socio-affectif attendu, l'expéditeur envoie un message significatif : par le choix qu'il opère, il souscrit en effet en co-énonciateur à un style et à un contenu. Les manifestations discursives témoignent de vécus individuels en dépit du fait qu'elles sont destinées à un large auditoire : parce que le cadre énonciatif change, la trajectoire suivie par le message porté d'abord par la nébuleuse internet vers la boîte électronique privée relève à chaque envoi d'une intention toujours nouvelle ; la répétition à l'identique renouvelle la portée du message et détermine un destinataire spécifique.

Cependant, le message peut être interprété comme une référence à la sagesse héraclitienne et à la finitude de toute chose, le mouvement incessant des vagues métaphorisant l'idée selon laquelle tout passe et rien ne demeure. En cela, il permet à qui veut bien l'entendre de bénéficier de la hauteur de vue qui libère des liens contingents et efface, comme les flots sur le sable, la colère ou la tristesse qu'a fait éclore l'envoi jugé d'abord indélicat. La carte de vœux devient objet de la pensée et elle s'inscrit dans un réseau de sens qui déborde le cas particulier.

La phase du mouvement descendant pourrait trouver un prolongement amplificateur d'ordre cognitif dans le recours à la lecture de la réflexion philosophique que Derrida (1980) consacre précisément à la carte postale. Selon le principe de la déconstruction propre à sa démarche, le commentaire de Derrida porte sur la relation intersubjective qu'instaure la correspondance épistolaire. Le philosophe s'adresse explicitement à la fois à une destinataire singulière effective ou fantasmée et au

123 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=UTfZsnSHZfQ>

lecteur qui s'emparent de son livre et il amène à s'interroger sur la relation de sujétion que l'on peut entretenir avec un tel objet icono-textuel.

Que veut te dire une carte postale ? À quelles conditions est-elle possible ? Sa destination te traverse, tu ne sais plus qui tu es. À l'instant même où de son adresse elle interpelle, toi, uniquement toi, au lieu de te joindre elle te divise ou elle t'écarte, parfois elle t'ignore. Et tu aimes et tu n'aimes pas, elle fait de toi ce que tu veux, elle te prend, elle te laisse, elle te donne. [...] Alors que tu t'occupes à la retourner dans tous les sens, c'est l'image qui te retourne comme une lettre, d'avance elle te déchiffre, elle préoccupe l'espace, elle te procure les mots et les gestes, tous les corps que tu crois inventer pour la cerner. Tu te trouves, toi, sur son trajet. J. D. (4<sup>e</sup> de couverture)

Dans un second temps, Derrida (*ibid* : 9) est plus explicite encore. Les termes employés situent ce passage à un autre niveau énonciatif. À l'actualisation que constitue la situation contingente dont rend compte le passage précédent, suit un propos généralisant – l'usage de « vous » et non plus de « tu » en constitue un marqueur évident :

Que les signataires et les destinataires ne soient pas toujours visiblement et nécessairement identiques d'un envoi à l'autre, que les signataires ne se confondent pas forcément avec les envoyeurs ni les destinataires les récepteurs, voire avec les lecteurs (toi avec par exemple), etc., vous en ferez l'expérience et le sentirez parfois très vivement, quoique confusément. C'est là un sentiment désagréable que je prie chaque lecteur, chaque lectrice de me pardonner. À vrai dire il n'est pas seulement désagréable, il vous met en rapport, sans discrétion, avec de la tragédie. Il vous interdit de régler les distances, de les prendre ou de les perdre.

Par cette double énonciation, Derrida examine le conflit émotionnel qui traverse tout un chacun lorsqu'il est pris dans les rets du rapport social ritualisé qu'incarne l'envoi de cartes postales et sa lecture libère éventuellement le Sujet des liens fantasmatiques dont il se croyait la victime d'élection.

C'est pour la clarté de l'exposé que j'ai appréhendé le phénomène de la tensivité selon la description de phases qui se succéderaient. Dans les faits, le Sujet vivant et revivant parfois sans fin des moments passionnels, ces phases où domine l'émotion ou la cognition, l'amplification ou l'atténuation sont autant contemporaines que successives. Ainsi, un nouveau processus passionnel peut s'enclencher sur un mode ascendant dès lors que l'investissement épistémophile (ou la *libido sciendi*) est envisagé comme passion. Enthousiasmé par la lecture de Derrida, transporté vers un ailleurs interprétatif, le Sujet devient philosophe derridien, thuriféraire de la manière du maître.

## **2. Exposition éphémère et révélation esthétique**

Dans le deuxième cas analysé, l'épisode de transfert et l'émotion qu'il a provoqué est entièrement narrativisé. Il s'agit d'une chronique qu'écrit en 1946 le conservateur du musée de Grenoble après-guerre dans le journal régional, *Le Dauphiné libéré*. Andry-Farcy raconte l'entreprise de sauvegarde, en septembre 1939, des œuvres d'art qu'il fallait préserver des bombes italiennes. Elles sont transférées du



lieu clos où elles sont habituellement exposées, le musée de Grenoble, vers la Grande Chartreuse, un monastère en pleine montagne, proche de Grenoble, pour y être à nouveau enfermées. En attendant que soit pratiquée dans la roche la faille dans laquelle on dissimulera les plus grands formats que le bâtiment ne peut accueillir, l'exposition éphémère en plein air amène l'historien de l'art à poser un nouveau regard sur eux :

[...] le plus inattendu de cette randonnée fut une inoubliable vision que, de leur temps, les auteurs mêmes des chefs d'œuvre ainsi transportés n'ont certainement jamais eue. Il s'agit de ce somptueux alignement contre une rustique barrière de cours d'écurie, des plus grands tableaux du musée : Rubens entre Zurbaran et Philippe de Champaigne, encadrés de Tintoret et de Véronèse. Placés là quelques instants avant d'être introduits, dans leur abri, par la taille du mur, ces grandes compositions peintes se livraient crûment toutes nues, en pleine nature, et provocantes comme un défi, affirmant brutalement par leurs différences les géniales et profondes oppositions de tempérament de leurs gigantesques créateurs.

La contemplation des œuvres relève de la vision, l'accumulation des noms propres des grands peintres et le vocabulaire fortement marqué axiologiquement soutiennent le caractère spectaculaire de la situation. La confrontation des chefs d'œuvre déployés dans un nouveau lieu provoque un choc esthétique.

Le transfert depuis l'espace clos dévolu à l'exposition d'artefacts qu'est l'espace muséal vers l'espace ouvert et incongru qu'offre la forêt relève d'une action salutaire de déterritorialisation (relative) / reterritorialisation (Deleuze et Guattari :1972) de l'objet d'art (on oserait dire « objet de désir ») : le nouveau cadre d'exposition<sup>124</sup> affaiblissant l'énonciation éditoriale initiale<sup>125</sup>, il donne lieu à une véritable révélation et contraint l'expert en art à réviser ses critères d'appréciation. S'il persiste à reconnaître le caractère génial des créateurs reconnus par l'institution, c'est en sur-énonciateur que le conservateur du musée de Grenoble donne de la voix lorsqu'il écrit les propos suivants :

Voilà donc par un concours de circonstances des plus anormales réalisée cette expérience, non pas de comparaison, mais de confrontation de la Nature et de l'Art ; thème de tant de *stériles dissertations d'esthétique et de philosophie*. Mais en l'occurrence, la preuve était d'autant plus fragrante qu'elle s'imposait aux yeux des moins préparés. Car les exemples étaient ici exceptionnels ; d'une part un ensemble d'expressions peintes des plus grands génies, féeries fixées ; face à face avec une nature d'un pittoresque exubérant, féerie en évolution. C'est ce miracle, né de la complicité de l'esprit et de la main, qui seul établissait une correspondance entre ce paysage forestier, vivant et changeant, et ces immuables

---

124 L'encadrement de stuc ou de bois ne suffisant pas à isoler l'œuvre de son environnement immédiat...

125 Cf. Souchier (1998) : « L'énonciation éditoriale est médiatrice en ce qu'elle se propose de questionner les instances de savoir et d'énonciation qui parlent à travers le "discours" de l'autre. Elle se distingue d'un tel projet en ce qu'elle ne transmet pas, au sens technique du terme, mais *trans-forme* : elle postule une interdétermination du sens et de la forme et qu'elle participe activement de l'élaboration des textes. »

Et puis : « L'une des fonctions premières de l'énonciation éditoriale est de donner le texte à lire comme activité de lecture (c'est sa dimension fonctionnelle, pragmatique ; on parlera alors de lisibilité). Dans un deuxième temps, elle s'inscrit dans l'histoire des formes du texte et par là même implique un certain type de légitimité ou d'illégitimité. »

interprétations picturales. Aucun ton, aucun rapport coloré, aucune nuance même de ces puissantes compositions du Musée de Grenoble ne se retrouvaient dans le cadre mouvant et imprévu de cette tumultueuse nature. L'écriture des formes, la construction des volumes n'avaient aucune parenté, dans ces œuvres peintes, avec les libertés de cette ambiance agreste. La magistrale ordonnance de la composition des unes divorçait d'avec le grandiose désordre de l'autre.

Les Rubens, Zurbaran, Champaigne, Tintoret, Bonnard, Matisse, Picasso, Rouaut, Dufy s'affirmaient ici de pures inventions, loin de toute idée d'imitation ou de représentation du monde extérieur qui les contenait sans avoir avec eux aucune parenté. Nés du génie humain, ces tableaux ne se comportaient pas autrement que ces toits d'ardoises du couvent, éphémères ouvrages de la main de l'homme et permanents anachronismes en cette vallée perdue. » Andry-Farcy, Conservateur du Musée de Grenoble (Extrait d'un article du *Dauphiné Libéré*, septembre 1946).

On assiste à un triple déplacement : le transfert des œuvres induit un changement radical de point de vue en matière de jugement. Le passage des cimaises du musée aux murs du monastère (il est question d'un « alignement contre une rustique barrière de cours d'écurie ») permet d'envisager les œuvres comme des citations : détachées de l'écosystème qui les configurait discursivement, le nouvel agencement leur confère une nouvelle signification et les conventions entretenues par le discours de l'histoire de l'art s'avèrent avoir perdu toute pertinence. La non-conformité de la citation artistique à son modèle artistique dénonce son inauthenticité.

La condamnation de la tradition interprétative est explicite (« les stériles dissertations d'esthétique et de philosophie ») et l'accumulation de termes de valeurs opposées sont autant d'indications de nouvelles représentations (aux « féeries fixées » est opposée le « pittoresque exubérant » et la « féerie en évolution », aux « immuables interprétations » le caractère « vivant et changeant », aux « permanents anachronismes » les « éphémères ouvrages », à l'« ordonnance » le « grandiose désordre »). La confrontation au paysage forestier destitue radicalement la représentation picturale, révélant l'impertinence de sa prétention à en être la réplique : il est question de « divorc[e] » et la répétition d'« aucun » (« aucun ton, aucun rapport coloré, aucune nuance », « aucune parenté » ou « loin de toute idée ») sont autant de marques du changement de point de vue radical.

Le commentaire dans un registre épique puis lyrique atteint son acmé au moment où advient le moment de la révélation que la confrontation des œuvres avec le milieu naturel a suscité. La traduction théorique qu'en fait la sémiotique des passions renvoie à un mouvement d'ascendance et à une phase finale d'amplification d'autant mieux autorisée que la publication du témoignage est différée dans le temps : à l'éphémère exposition forestière fait écho selon une construction chiasmatisée la trace pérenne de l'écriture.

### **3. Appropriation culturelle et réparation artistique**

L'herbier brodé dont il est question dans le troisième volet de cet article résulte d'un transfert second censé réparer un transfert premier. Le projet artistique exposé dans le cartel vise la

réappropriation par les aborigènes d’Australie d’une culture qui aurait été spoliée par des colons occidentaux. Le transfert d’un patrimoine végétal aborigène dans un herbier organisé selon la classification botanique occidentale est considéré en effet par l’artiste comme un acte de violation culturelle et le texte accompagnateur des broderies fait part d’une « démarche pour *ramener* les plantes chez elles » pour que leur dignité soit rendue aux populations *autochtones* d’Australie. L’artiste, Jonathan Jones, « a cherché à décoloniser la collection de plantes en *provenance de Sydney* et à *rapatrier* les savoirs qu’elle renferme » et il « a fait broder de façon lisible sur chaque panneau un numéro de référence qui correspond à la taxinomie de l’Herbier national au Museum d’Histoire naturelle »<sup>126</sup>.



Fig. 2. Broderies (photos prises par mes soins)

---

126 <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/jonathan-jones/>

Un cartel explicatif participe du dispositif artistique contestataire :

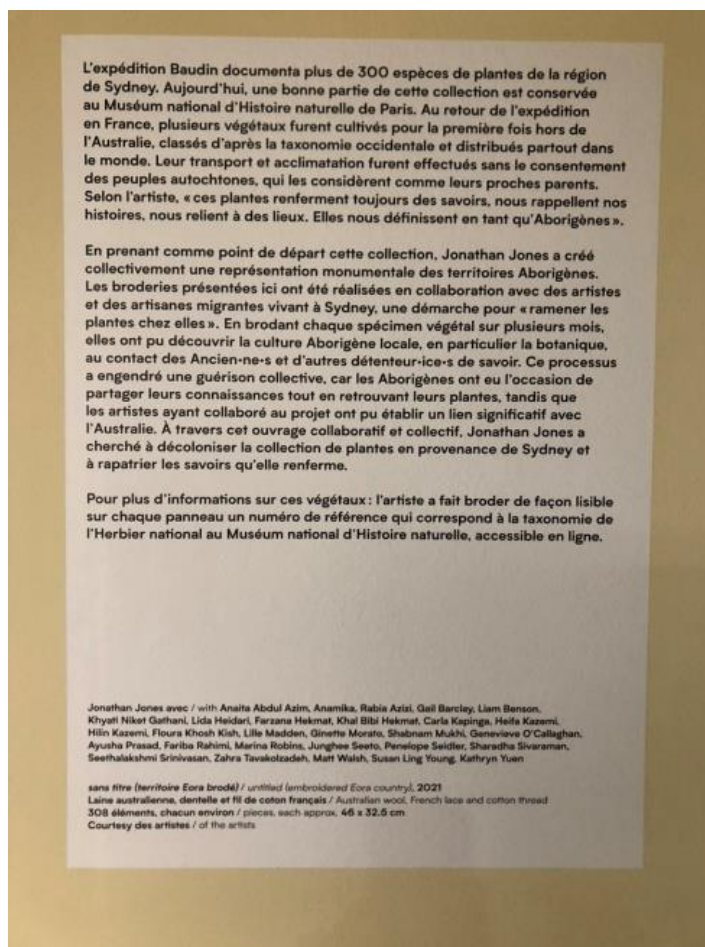


Fig. 3. Texte accompagnateur de la série de broderies (photo prise par mes soins)

Ce propos associe transfert énonciatif et spatialité dans le titre lui-même, *For untitled (transcription of country)*. Alors que le premier transfert ignorait (au sens fort du terme) la culture autochtone, le geste de l'artiste tend à rapprocher deux appréhensions du monde a priori antinomiques : le désir encyclopédique de l'occidental et le lien ontologique que les aborigènes d'Australie entretiennent avec leur milieu se rencontrent dans l'artefact brodé. La « laine est australienne » et le « fil de coton est français » ; le discours citant reprend scrupuleusement les éléments de la planche botanique, jusqu'aux références savantes en latin ; à travers la mise en œuvre des savoir-faire « féminins » que sont la dentelle et la broderie, sont convoquées autant de manifestations non verbales des femmes « sans voix » réunies dans cette création.

À l'action d'extraction/déterritorialisation répond en miroir, des siècles plus tard, un manifeste contestataire de reterritorialisation à travers la « reprise » artisanale de savoirs occidentaux académiques. Suite à la prise conscience de ce qui lui apparaît comme un scandale, l'artiste élabore une

stratégie d'investissement subversif<sup>127</sup> d'un genre de discours à vocation scientifique et esthétique. Le travail de réappropriation mené en Australie, s'appuyant de façon ironique sur la citation de planches de botanique est une façon de retourner l'insulte pour en faire un outil d'*empowerment*<sup>128</sup>. Selon les propos de l'artiste inscrits sur le second volet de l'œuvre, la participation au projet aurait en effet permis aux artistes et aux brodeuses aborigènes de surmonter le traumatisme vécu par leurs ancêtres, la reconnaissance du vol et l'acte de création concourant au processus de réparation selon un schéma tensif d'amplification<sup>129</sup>.

Au-delà, le dispositif est censé émouvoir le visiteur de l'exposition au Palais de Tokyo à Paris, la force illocutoire de l'œuvre se soutenant d'une posture d'admiration convenue : s'il comprend, s'il s'insurge, s'il compatit..., l'amateur d'art se fera le relais du processus passionnel selon un schéma ascendant.

Dans ce dernier cas, le questionnement du support est au centre de la création artistique de Jonathan Jones. L'herbier initial est constitué de végétaux séchés, collés sur des feuillets de papier, pour documenter en Europe un espace naturel australien. On peut voir dans sa reproduction brodée, jusque dans les énoncés manuscrits qui désignent chaque espèce répertoriée, une reprise de l'artifice. En effet, la fiction d'un retour aux sources est fondée sur un paradoxe puisque, alors que le propos consiste à réparer une violation de l'espace naturel, le geste de l'artisane qui l'accomplit, comme celui du naturaliste, est éminemment culturel – la broderie, une affaire de femmes ? –. C'est sans doute en cela que le support interroge le plus : il constitue en soi la manifestation de l'impossible réparation de l'exaction coloniale, la seule issue envisagée supposant un investissement imaginaire qu'accompagnerait une action physique, manuelle, à partir de matériaux tout aussi naturels. De surcroît, la scénographie muséale conçue pour l'exposition de ces broderies pourrait être interprétée comme une ultime proposition conceptuelle de la contestation. L'immense plateau de bois et de verre sur lequel sont exposées en série les planches brodées permet de déployer les citations de l'ouvrage encyclopédique, comme autant de tombeaux aux défunts végétaux ; en cela elles désignent le geste mortifère du botaniste et affirment *cette modalité citationnelle comme négation de la vie*. En effet, la sérialité des planches brodées ne peut être confondue avec une simple répétition. En réponse au scandale qui a affecté la vie de chaque végétal se manifeste, point par point, la constance de la révolte. Telle est l'intention de l'artiste commanditaire : énonciateur premier, il a la maîtrise du projet, lequel est concrétisé par les artisanes, énonciateurs seconds. Soumises à la direction de celui qui réclame pour elles la possibilité d'exprimer leur liberté, elles ne prennent en charge son propos que par délégation d'énonciation. En dépit de sa force illocutoire, le principe d'une telle navette n'a pas l'effet perlocutoire escompté. La critique de la citation par la citation n'est pas émancipatrice car, elle aussi, est inauthentique.

---

127 La « subversion », contrairement à la captation, cherche « à faire apparaître une contradiction entre le sens véhiculé par l'énonciation de la structure originelle (notée Eo) et celui de l'énonciation de la structure résultant du détournement (notée E1) » (Gréillon & Maingueneau 1984).

128 En bon français, il s'agit du « développement du pouvoir d'agir des personnes et des collectivités sur les conditions auxquelles elles sont confrontées ».

129 Cependant, l'énonciation collective relève d'une énonciation énoncée c'est-à-dire assumée par l'instance écrivaine : l'initiative d'une interaction différée avec les colons du XVIII<sup>e</sup> siècle est le fait de l'artiste et l'on peut imaginer que les aborigènes se font « l'écho » d'un « point de vue qui s'impose à eux mais sur lequel ils ne s'engagent pas vraiment », c'est à dire qu'ils restent peut-être des sous-énonciateurs dominés. (Cf. Rabatel, *op. cit.*)

## Conclusion

Les réactions émotionnelles que provoque le transfert d'objets envisagé comme modalité citationnelle ont été décrites selon les principes de la sémiotique tensive. Le déplacement des discours iconiques et icono-textuels leur confère une force illocutoire certaine comme le montre l'interprétation qui accompagne la mobilisation de nouveaux supports et/ou de nouvelles matérialités. La surprise qui saisit les sujets n'autorise cependant d'interprétation que dans l'après coup : le dysfonctionnement communicationnel induit par l'incongruité des modalités d'adresse interpersonnelle exige un aménagement de la relation à autrui, le décadrage d'œuvres picturales donne lieu à une lecture esthétique renouvelée, la tentative de réparation d'un viol culturel interroge le rapport nature/culture et conduit à confronter productions artisanale et scientifique. Alors que le brouillage des codes d'interaction lié à l'usage d'internet laisse les individus souvent démunis, les institutions que sont les musées voient leur mission conservatoire dénoncée par les individus mêmes qu'ils légitiment et qui les légitiment en retour dès lors que se laisse manifester la dimension émotionnelle : personnel de direction et artistes occupent de ce fait une posture paradoxale, conformément à l'ethos paratopique des créateurs.

## Bibliographie

- CLERO, Jean-Pierre  
1993 « Sémiotique des passions par Jean-Pierre Clero », *Revue de synthèse*, n° 3-4, p. 533-538.
- DARRAUT-HARRIS, Yvan  
2020 « Le psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas », in A. Hénault (éd.), *Le sens, le sensible, le réel. Essais de sémiotique appliquée*, Paris, Sorbonne Université Presses, p. 153-165.
- DASTUR, Françoise  
2016 « Phénoménologie de la surprise : horizon, projection et événement », *Alter* [en ligne], n° 24.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix  
1972 *Anti-œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DELORMAS, Pascale  
2008 « Reconditionnement énonciatif et reconfiguration discursive dans les discours de la mise en scène de soi : l'exemple des autographies de Jean-Jacques Rousseau », in J. Durand, B. Habert et B. Laks (éds), *Actes du congrès mondial de linguistique française*, Paris, Institut de linguistique française.
- DERRIDA, Jacques  
1980 *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude  
1998 *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques  
1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil.
- GRESILLON, Almuth & MAINGUENEAU, Dominique  
1984 « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre ». *Langages*, n° 73, « Les plans d'énonciation », p. 112-125.
- MAINGUENEAU, Dominique  
1998 *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, chap. 7.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique  
1994 « Le transport : une émotion surannée », *Terrain*, n° 22, p. 69-78.
- RABATEL, Alain  
2012 « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *TRANEL. Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 56, p. 23-42.

SOUCHIER, Emmanuel  
1998 « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6,  
p. 137-145.

ZILBERBERG, Claude  
2006 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.

Pour citer cet article : Pascale Delormas. « Transfert d'objets discursifs et transport émotionnel. Pour  
une approche sémiotico-discursive de la tensivité et du malentendu », *Actes Sémiotiques* [En ligne].  
2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8750>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

# ACTES SEMIOTIQUES

Sémiotique des portes et issues de secours de l'avion : factitivité, scènes-prédicatives et multimodalité

Semiotic of aircraft doors and emergency exit: factitivity, predicative scenes and multimodality

Alléby Serge-Pacôme MAMBO<sup>130</sup>  
Université Alassane Ouattara à Bouaké (Côte d'Ivoire)  
spmambo@hotmail.fr

Résumé : La porte d'avion est un objet particulier dans sa conception et ses fonctions. Sa signification en tant qu'objet sémiotique se révèle essentiellement à l'intérieur de trois grandes scènes prédicatives : à l'arrêt de l'avion, durant le vol et en situation d'urgence. Et si, par son affordance, la porte d'un avion entretient un rapport de dépendance avec l'ensemble du fuselage, chacune des scènes pratiques dans lesquelles l'utilisateur interagit avec elle appelle une modalisation spécifique et adaptée. Ainsi, la scène-pratique de l'arrêt modalise l'interdiction (*faire ne pas faire*). La scène pratique du vol modalise à la fois l'interdiction (*faire ne pas faire*) et l'improbabilité (*faire ne pas pouvoir faire*). Enfin, la scène prédicative de l'urgence, qui transforme la porte en issue de secours, fait intervenir les modalités de l'autorisation d'usage (*faire pouvoir faire*), voire de l'obligation d'usage (*faire devoir faire*) pour l'évacuation des passagers, faisant de la porte de l'avion un objet multimodal.

Mots clés : affordance, portes d'avion, multimodalité, sémiotique des objets, scène pratique

Abstract: The aircraft door is a particular object in its design and functions. Its meaning as a semiotic object is revealed essentially within three predicative scenes: when the plane is on the ground, during the flight and in emergency cases. If through its affordance, the aircraft door presents a formal structure which maintains a relationship of dependence with the entire fuselage, each of these practical scenes calls for a specific and adapted modalization. Thus, the scene-practice of stopping modalizes prohibition. The flight modalizes both the prohibition and the improbability. Finally, the predicative scene of the emergency, which transforms the door into an emergency exit, involves the modalities of the authorization of use, and even the obligation of use for the evacuation of passengers. Therefore, the aircraft door is a multimodal object.

Keywords: Affordance, Aircraft doors, Multimodality, Semiotic of objects, Praxis scene

---

<sup>130</sup> Alléby Serge-Pacôme Mambo est enseignant-chercheur à l'Université Alassane Ouattara à Bouaké en Côte d'Ivoire, après avoir préparé et soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Limoges, sous la direction du professeur Jean-François Bordron. Ex-membre de l'Association des Jeunes Chercheurs en Sémiotique du CeReS, il est actuellement membre de l'équipe de recherche de sémiotique de l'Université Alassane Ouattara de Bouaké, ainsi que de l'Association Française de Sémiotique.



## 1. Introduction

Le traitement de l'objet en *Sémiotique* a connu deux grands moments, partant de l'objet narratif ou actantiel vers des objets « référent » proprement matériels et thésaurisables. Si la première catégorie d'objets se positionne comme un lieu d'investissement des valeurs comme dans le cas des objets de valeur greimassiens qui subissent en quelque sorte les projections des désirs du sujet, la seconde catégorie, elle, s'inscrit dans une perspective beaucoup plus dynamique, intersubjective pour ainsi dire : ici, l'objet matériel se défend d'être un simple « lieu » inerte à coloniser dans le champ de présence perceptif, mais se propose, voire s'impose au sujet avec lequel il interagit. L'objet, dès lors, se présente pour la sémiotique comme une grandeur que les caractéristiques formelles, matérielles et fonctionnelles, en dehors et avant toute pratique, rendent plus ou moins autonome vis-à-vis de son utilisateur.

Dans cette étude que nous envisageons à propos d'un objet aussi trivial que particulier comme la porte d'un avion, on s'interrogera, une fois de plus, sur les différentes significations possibles que construisent les interactions entre cet objet et ses usagers. On présentera d'abord la problématique que constitue l'étude des objets au quotidien pour la théorie de la signification et les outils formels que celle-ci mobilise à cette fin. Ensuite, on décrira cet objet particulier qu'est la porte d'avion dans sa spécificité formelle et énonciative, avant d'observer, plus loin dans cette étude, les différentes situations sémiotiques dans lesquelles peut s'inscrire l'utilisation d'une porte d'avion et le sens des interactions entre l'usager et l'objet.

La progression de la réflexion se fera autour de quatre items dont il est nécessaire de faire une présentation plus détaillée. L'introduction (item1) introduit le sujet de l'étude, c'est-à-dire, les portes d'avion, que nous postulons comme un objet sémiotique à part entière, c'est-à-dire impliquant une *sémiosis*, mais aussi comme un objet assez particulier dans son langage, ses usages et les différentes interactions qu'il modalise. Sur la base de cette hypothèse concernant la porte d'un avion comme un objet sémiotique, l'item 2 (« La sémiotique et le sens des objets ») rappelle l'évolution conceptuelle de la notion d'objet en sémiotique et les théories majeures qui ont présidé à ce changement progressif de paradigme. Il revient ainsi sur la taxinomie sémiotique des objets, depuis l'objet-valeur narratif chez A. J. Greimas (1983 :19-48) aux corps-objets (Landowski 2009) et aux nouvelles interfaces technologiques (Fontanille & Zinna 2005). Puis, en s'intéressant à la structure formelle et matérielle assez particulière de la porte de l'avion, l'analyse questionnera son affordance en tant que corps, et les modalisations factitives qu'il offre à l'usage. Enfin, l'étude aborde dans l'item 4, intitulé « Scènes pratiques et multimodalité des portes d'avion », les trois scènes prédicatives dans lesquelles s'inscrit l'usage de la porte d'un avion, c'est-à-dire les scènes prédicatives de l'embarquement, du vol et de l'urgence, permettant ainsi de décrire et de vérifier notre hypothèse que la porte d'un avion, dans sa fonctionnalité, est un objet multimodal.

## 2. La sémiotique et le sens des objets

Le terme « objet » est polysémique et, de ce fait, peut donner lieu à plusieurs interprétations et parfois même à des amalgames sémantiques, comme chez Ch. S. Peirce (2017 : 35) qui emploie ce terme pour traduire différentes réalités dans la relation entre plusieurs catégories de signes. L'objet traduit d'abord, sur le plan cognitif, le terme aboutissant de tout acte de penser, c'est-à-dire l'objet de connaissance d'un sujet épistémique (Greimas & Courtés 1993 : 258). Mais il est également, sur le plan

pragmatique cette fois, une grandeur naturelle, visée par l'action d'un sujet. Dans tous les cas, un objet se définit en tant qu'il se distingue d'un sujet, dans le champ de présence et d'interaction.

### **2.1. L'analyse sémiotique des objets (au quotidien)**

La sémiotique s'intéresse aux objets en tant qu'ils constituent la troisième strate dans la classification des niveaux de pertinence, après le signe et le texte-énoncé. Dans cette perspective, la sémiotique appréhende les objets comme un ensemble de « structures matérielles tridimensionnelles, dotées d'une morphologie, d'une fonctionnalité et d'une forme extérieure identifiable, dont l'ensemble est destiné à un usage ou une pratique plus ou moins spécialisés » (Fontanille 2008 : 21). Ainsi, la sémiotique évolue de l'objet en tant que position actantielle et objet-valeur, « sans chair » dira E. Landowski (2009), vers les objets-choses dotés d'une consistance matérielle et réelle. Ce changement de paradigme (des textes-énoncés aux objets réels) pose *de facto* la problématique d'un nouveau mode d'expérience sémiotique. En d'autres termes, pour poser les objets-choses comme un champ d'étude de la sémiotique, celle-ci doit au préalable lui admettre et reconnaître une fonction sémiotique, c'est-à-dire l'appréhender comme relevant d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu. À ce propos, la sémiotique post-greimassienne, avec J. Fontanille (2008) notamment, situe la pertinence sémiotique des corps-objets entre deux niveaux de pertinence : en amont et à un niveau inférieur, celle du support d'inscription, et en aval, à un niveau supérieur, celle des pratiques où s'inscrivent leurs différents usages (Fontanille 2008 : 23).

On comprend dès lors que la pertinence de ce qui pourrait s'appréhender comme le plan de l'expression de ces objets matériels tient justement d'une part à cette matérialité, à leur morphologie, susceptible d'accueillir d'autres sémiotiques-objets comme des textes ou autres pictogrammes, et d'autre part au rôle (actantiel) particulier que leur confère cette configuration morphologique dans une interaction pratique. J. Fontanille voit dans le premier niveau la *forme de l'expression*, « une forme syntagmatique locale », et dans le second niveau la « substance matérielle », ou encore *substance de l'expression* du corps-objet (Fontanille 2008 : 23). Cette prééminence de la dimension matérielle et formelle (physionomique) de l'objet dans la pertinence de son plan de l'expression a conduit à une taxinomie des objets dans l'analyse sémiotique.

### **2.2. Taxinomies sémiotiques des objets**

En réalité, la fonction sémiotique que nous venons d'énoncer, en tant que condition minimale pour une étude sémiotique, produit une première taxinomie parmi les objets matériels ou plus vaguement parmi les « choses ». La sémiotique, selon J. Fontanille et A. Zinna (2008), ne s'intéresse à un objet qu'à partir du moment où celui-ci « cesse d'être une simple chose » et devient un « objet », c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une pratique ou une interaction qui le conçoit et lui donne sens. Le sens, en effet, n'est jamais un déjà-là dans la présence « passive » des choses, mais le produit d'une construction « active » soit d'un écart différentiel entre un objet et un autre, soit de l'interaction (l'intentionnalité) d'un sujet-opérateur qui l'utilise. Ainsi, on dira que toute chose devient signifiante dès lors qu'elle s'inscrit dans une *utilisation* ou une *pratique*. E. Landowski (2009 : 4) dira, pour sa part, qu'à partir de l'instant où une chose est investie de signification et chargée d'une valeur d'usage, elle a

déjà acquis le statut d'un *objet*. Pour résumer, on dira de manière triviale que la sémiotique ne s'intéresse qu'aux objets et non aux choses.

Par ailleurs, la réflexion sémiotique sur les objets au quotidien définira deux classes d'objets : les *outils* et les *machines* (Landowski 2009 : 31-32). L'outil, synonyme d'instrument, est, selon le dictionnaire *Le Robert Maxi Plus* (2021 : 746) « un objet fabriqué dont on se sert pour agir sur de la matière », tandis que la machine fait référence à tout « objet fabriqué qui transforme l'énergie pour produire un travail ». À partir de ces définitions, la sémiotique opère une distinction entre ces deux objets du point de vue de leur fonctionnalité et de leurs différents modes d'interaction. En effet, l'outil est déterminé par sa fonction ou son rôle actantiel d'adjuvant (« ce dont on se sert pour agir ») dans l'action du sujet-utilisateur. Cette opération a la particularité de prolonger l'acte de l'opérateur (l'utilisateur) sans, pour ainsi dire, le modifier.

Ainsi, dans l'exemple du couteau, l'opération de « couper » ne peut être imputée au seul couteau, qui, agissant comme *operans*, ne fait qu'obéir à l'initiative et aux orientations de son *operator*, l'utilisateur (Landowski 2009 : 17). On comprend alors que l'opération dans l'utilisation de l'outil (« couper » dans le cas de l'utilisation du couteau) s'inscrit dans un continuum actantiel (sujet et sujet-délégué) et modal (couper). Car si le couteau a la « capacité de couper », notamment par son tranchant, il ne « coupe » que parce qu'il y a une certaine intentionnalité (de l'utilisateur) dans l'opération de « couper ». Il y a donc, de ce point de vue, délégation de compétences de l'utilisateur à l'outil. Or, on le sait, il n'en est pas de même pour l'objet-machine, comme l'ont déjà montré de nombreuses études, notamment chez J.-F. Bordron (1991 et 1997), A. Zinna (2008) et E. Landowski (2009). Ici, l'objet agit comme une interface technologique plus ou moins autonome dont l'opération, selon *Le Robert*, consiste à transformer une énergie (celle de l'opérateur en l'occurrence) pour produire un travail. E. Landowski (2009 : 31) écrit à ce propos :

Contrairement à l'outil, qui ne réalise convenablement sa tâche qu'étroitement tenu en main, la machine est par construction un partenaire auquel on peut dans une grande mesure « lâcher la bride » : n'a-t-elle pas été conçue de telle sorte que précisément, une fois mise en mouvement, elle puisse fonctionner d'elle-même, sur le mode de l'automatisme ? La faire marcher, c'est la *laisser faire* ce qu'elle est faite pour exécuter. Ce qu'elle « sait » faire, ou plutôt ce qu'elle peut faire – ce pour quoi elle est programmée – lui assure une sorte de domaine et de temps réservés à l'intérieur desquels il faut en somme la laisser « libre » d'agir.

La machine se distingue essentiellement de l'outil par son automatisme et son caractère grammatical qui produit une concaténation d'opérations et une différence des compétences, à tout le moins. L'exemple du clavier de l'ordinateur (Landowski 2009 : 31) sur lequel on appuie pour lui *faire faire* des opérations d'écriture à l'écran et dont nous ignorons les opérations de transformations internes, est assez instructif. Mais de manière encore plus éloquente, il suffira simplement de considérer cette ambivalence qui se produit entre l'acte intentionnel de « mise en marche » de notre téléphone portable qui s'éteint tout de suite après s'être allumé, faute de batterie. L'action (de s'éteindre) du téléphone, même si elle est corrélée voire dépendante de celle (de le mettre en marche) du sujet, peut

s'en affranchir par son autonomie énergétique. La machine est donc distincte de l'outil par son autonomie énergétique, qui joue le rôle d'interface-sujet programmée et qui lui permet d'accomplir des opérations indépendamment de l'énergie de son utilisateur. Ces deux situations anecdotiques montrent combien l'approche sémiotique des objets au quotidien doit être attentive à la spécificité fonctionnelle et aux modes d'interaction qu'ils offrent. Après cette brève revue théorique, revenons à présent à l'objet qui nous occupe dans cette réflexion : la porte d'avion.

### **3. Affordance et structure matérielle des portes d'avion**

Avant d'aborder la question des caractéristiques de la porte de l'avion, il est primordial de présenter l'avion dans sa globalité et de façon succincte, et de voir en quoi il s'agit d'un objet. Cet objet est, pour ainsi dire, atypique, aussi bien du point de vue de sa nature d'« objet-machine » que du point de vue méréologique, c'est-à-dire relatif à la nature de son rapport en tant que totalité avec l'ensemble des objets-parties qui le composent, et spécifiquement la porte. Car, en réalité, si la porte d'un avion est si intrigante dans son interaction avec les usagers, c'est justement que l'avion en lui-même est loin d'être un objet banal.

L'avion est défini par le dictionnaire *Le Robert Maxi Plus* (2021 : 86) comme un « appareil capable de se déplacer en l'air, plus lourd que l'air, muni d'ailes et d'un organe propulseur ». Cette première description est purement distinctive voire taxinomique, dans la mesure où elle fournit des caractéristiques hyponymiques de la catégorie des « appareils capables de se déplacer ». Ainsi, l'avion se distinguera de l'automobile, dans cet ensemble, par son aptitude à se « déplacer en l'air ». Cette aptitude requiert de l'appareil au moins deux types de configurations : une configuration électromécanique, d'une part, qui garantit à toute machine son automatisme et son autonomie fonctionnelle, et d'autre part une configuration structurelle et formelle qui, dans le cas de l'aviation, doit assurer à un aéronef son fonctionnement optimal, voire sa « viabilité » vu les conditions spécifiques d'usage (« se déplacer en l'air »). La configuration structurelle et formelle regroupe un ensemble d'éléments qui composent la structure de l'appareil, qui lui donnent sa forme et qui contribuent tous, dans une certaine articulation, à la fois à sa stabilité et à son aérodynamisme. La porte qui fait partie intégrante du fuselage de l'avion est donc loin d'être un simple accessoire, un moyen d'accès aux cabines de l'appareil, comme peut l'être une porte pour une habitation. Si elle assure les mêmes fonctions de base qu'une porte ordinaire, la porte d'un avion présente de nombreuses spécificités formelles et fonctionnelles qui en font un objet sémiotique particulièrement intéressant.

#### **3.1. Présentation formelle et substantielle d'une porte d'avion**

Nous tenterons, d'abord, de décrire succinctement les portes d'avion dans ce qu'elles ont de plus commun, en négligeant, bien entendu, les éléments esthétiques et ceux relevant des contingences et des choix matériels (fibre de carbone plutôt qu'aluminium, par exemple) et technologiques spécifiques aux différents programmes d'innovation des avionneurs. Nous ne nous intéresserons pas plus à la complexité et à la kyrielle d'éléments mécaniques qui composent sa structure. Nous prendrons seulement en compte son aspect formel (design) et fonctionnel.

Ainsi, une porte d'avion est un panneau mobile, *de forme convexe, complètement étanche, imperméable*, permettant d'obstruer une ouverture sur un aéronef. De façon générale, elle est de la

même matière que le fuselage entier, avec un joint de pression en caoutchouc sur sa périphérie et une section d'étanchéité sur le cadre. Elle dispose de poignées de commande manuelle à l'extérieur et à l'intérieur de la porte, et d'une poignée de commande d'urgence à l'intérieur (voir fig. 1).



Fig. 1. Vue extérieure (image à gauche) et intérieure (image à droite) d'une porte d'avion<sup>131</sup>

A *contrario* des portes d'habitation et de la plupart des véhicules terrestres comme les automobiles et, dans une certaine mesure, les trains, la caractérisation de la porte d'un avion repose sur trois sèmes que nous donne sa description : « forme convexe », complètement « étanche » et « imperméable ». Ces sèmes, qui ne sont guère déterminants dans la caractérisation des portes ordinaires, sont essentiels à la porte d'un avion. En effet, la forme convexe, l'imperméabilité et l'étanchéité des portes des avions font entièrement partie de la forme aérodynamique caractéristique du fuselage, indispensable au bon fonctionnement de l'appareil. En effet, il est évident que la porte d'un avion ne peut se concevoir comme une porte d'habitation, avec une embrasure et un cadre – généralement différents du reste du mur –, etc., dont la liberté de conception formelle et matérielle n'est guère proscrite, mais bien au contraire, peut même s'avérer un élément d'esthétique de l'ensemble. La contingence formelle qui lie l'avion à sa porte est donc une illustration parfaite de la pertinence de la forme de l'objet, de ce que J. Fontanille (2008 : 34) nomme sa « corporéité », ou dans des termes encore plus parlants, d'un « corps-actant » (Landowski 2009 : 2) participant, dans un rapport interobjectif avec d'autres corps-objets, à l'aérodynamisme de l'aéroplane. Concernant la relation des parties entre elles et entre la partie et le tout dans la signification de l'objet, J.-F. Bordron (1991 : 53) proposait les notions de dépendance libre et dépendance liée, qu'il définit comme suit :

Une dépendance est liée lorsqu'elle réunit plusieurs parties d'un tout eidétiquement inséparables. [...] Ce type de dépendance est en général d'origine schématique, même si elle peut être représentée (c'est la fonction du cadre ou du bord en peinture). [...] Une dépendance est libre entre deux parties d'un tout si elles sont eidétiquement séparables. On peut se représenter un arbre sans branches ou un nez sans visage.

On dira donc que la porte d'un avion, du point de vue formel et substantiel, entretient une « dépendance liée » avec l'ensemble de l'appareil. La notion de « seuil », caractéristique de la porte, donne à ce propos un éclairage intéressant. En effet, si la porte permet le *passage*, elle matérialise aussi

---

131 Source : <https://www.lavionnaire.fr/CellulePortesAirbus.php>

un *seuil*, le commencement de ce passage. On pourra alors distinguer ces deux situations au niveau aspectuel, car si le passage modalise l'action par le *duratif*, le *seuil* s'en différencie par son aspect *incohatif*. En bref, dans la configuration d'une porte d'avion, le *seuil* est presque inexistant, en tout cas il n'existe pas dans le sens où on pourrait l'entendre s'agissant d'une porte de maison, dans laquelle le *seuil* sert de vestibule, d'espace-frontière entre le dehors et le dedans. Cet espace-frontière où commence l'entrée, s'il est matérialisé à l'intérieur de l'avion par une espèce de semi-sas où s'amorce la sortie, est encore plus problématique à l'extérieur de l'avion, où il est simplement délimité par une bande grise (voir *image 1*, vue extérieure), sans sas, et dont on s'assure d'ailleurs qu'elle ne comporte aucune aspérité majeure (encoignure, embrasure, décalage, creux, marquage de cadre, etc.) susceptible de déformer la physionomie du fuselage et de compromettre ainsi son aérodynamisme. Mais, comme nous le verrons plus loin, la notion de *seuil*, dans le cas spécifique de l'avion et dans une situation-scène bien définie que nous étudierons, montre cette différence majeure avec la notion de *seuil* ordinaire, car elle est le lieu d'investissement de valeurs existentielles à travers la catégorie sémantique *vie/mort*. Nous y reviendrons.

Comme on peut le voir, la structure formelle et substantielle de la porte d'avion est surdéterminée par l'ensemble de la structure de l'avion, avec laquelle elle doit former un tout, dans lequel la partie qu'elle constitue doit parfaitement s'intégrer. Cette relation méréologique entre la partie et le tout devient, dès lors, une dimension importante du sens de cet objet. Une porte d'avion est ainsi, dans sa « substance matérielle », un actant qui interagit, pour ainsi dire, « par fusionnement » avec les autres corps-actants constitutifs de l'appareil. Mais à côté de cette actantialité qu'on qualifierait d'interne à l'objet (ou endogène), une porte d'avion est également la programmation d'une relation ou d'une interaction externe (ou exogène) avec un utilisateur.

### **3.2. Factivités des portes d'avion et interactions**

Si, pour signifier, l'objet doit être utilisé ou être pratiqué, il faut au préalable qu'il « invite » à son utilisation et à sa pratique. Cette invitation ou cette intentionnalité qu'on prête à l'objet, quoique étant du domaine du cognitif, est révélée par ses propriétés physiques. Ce principe fonde le mode d'apprentissage par l'*intelligence énaactive* ou l'*énaction*. Selon M. Luyat et T. Regia-Corte (2009 : 299), « l'*énaction* ou cognition incarnée est un concept qui lie non seulement la perception et l'action mais la cognition à ces deux autres. » Il s'agit donc d'un système de construction du savoir et du sens des choses qui articule trois modes de connaissance.

Ce processus inférentiel entre le cognitif et la physicalité des objets a été aussi décrit en psychologie de la perception à travers la notion d'*affordance* développée par le psychologue américain de J. J. Gibson, qui la définit ainsi : « Je suggère que l'*affordance* d'une chose est une combinaison spécifique des propriétés de sa substance et de ses surfaces prises par rapport à un animal. » (1977 : 67). Comme on peut le voir, la notion d'*affordance* désignait initialement, dans un cadre strictement écologique, la nature des interactions entre les animaux et leur environnement. Plus tard, J. J. Gibson affina sa conception de la notion, en expliquant que l'*affordance* est plus une propriété de l'objet que celle du sujet (animal ou humain). Il écrit en substance ceci :

Les affordances de l'environnement sont ce qui est offert à l'animal, ce qui lui est proposé ou fourni en bien ou en mal [...] les affordances sont les propriétés des choses, prises comme références par un observateur, et non les propriétés des expériences de l'observateur. Ce ne sont pas des sentiments de plaisir ou de douleur qui accompagnent des perceptions neutres. (Gibson 1979 : 127 et 137)

Dans les deux cas, il s'agit de reconnaître, d'une part, que notre environnement, les objets qui nous entourent, nous commandent, en quelque sorte, des actions, et d'autre part, que ces potentialités guident nos comportements vis-à-vis d'eux. C'est ce qu'expliquent M. Luyat et T. Regia-Corte (2009 : 298) : « L'affordance [...] traduit fidèlement cette faculté de l'homme, et de l'animal en général, à guider ses comportements en percevant ce que l'environnement lui offre en termes de potentialités d'actions. » C'est aussi cette idée que traduit assez clairement la formule « avoir prise, donner prise » d'E. Landowski (2009).

Dans les sciences du langage et notamment en sémiotique, le concept d'*affordance* a enrichi la conception d'une énonciation dans les objets physiques, dans la mesure où elle permet de postuler une énonciation programmée ou présupposée qui s'actualise au moment de l'utilisation de cet objet (Fontanille 2008 : 27). Une porte, quelle qu'elle soit, permet d'abord l'accès à un espace clos. Pour ce faire, la porte « affine » l'ouverture et la fermeture, par le biais de différents éléments tels qu'une poignée, un bouton poussoir, un détecteur de présence, etc. Les portes ordinaires, par exemple, suggèrent l'ouverture et la fermeture ostensiblement par un moyen que l'utilisateur ne peut manquer, au risque de perturber son parcours et son interaction avec l'objet. Dans une étude consacrée aux portes des trains italiens, Michela Deni démontre assez clairement les ambiguïtés interprétatives des passagers désorientés par des indications difficilement perceptibles. Elle écrit :

Si l'on observe les passagers qui veulent ouvrir la porte pour traverser les wagons, il arrive que beaucoup d'entre eux s'obstinent à vouloir faire glisser la porte au lieu d'appuyer sur le bouton. En effet, le bouton d'ouverture est vert avec une indication qui demande une interprétation attentive puisqu'il s'agit en réalité d'un métasignal [...] La communication mise en acte par l'objet est en conflit avec l'opération correcte à accomplir afin d'ouvrir la porte. Elle suggère des comportements inadéquats aux séquences d'actions nécessaires... (Deni 2005 : 85-86)

En observant la plupart des portes d'avions de ligne ou de vols commerciaux, où le risque sécuritaire est le plus élevé, on peut faire les remarques suivantes : (1) absence ou dissimulation de poignée de commande sur la face extérieure de la porte ; (2) les poignées de commande et d'urgence sur la face intérieure sont soit encastrées dans l'épaisseur de la porte, soit excentrées par rapport à leur surface d'accès, avec un marquage rouge qui signale leur caractère spécial et alerte sur des risques potentiels liés à leur manipulation ; (3) l'ouverture se fait souvent de l'intérieur vers l'extérieur par une double action de déverrouillage et de poussée (voir fig. 2).



Fig. 2. Poignées de commande des faces intérieure et extérieure d'une porte d'avion<sup>132</sup>

Ici, ces trois aspects de l'affordance induisent une certaine efficacité factitive, fondée sur l'ambivalence entre la *non-ostensibilité* et la *non-ambiguïté*. Non-ostensible, car la sécurité des passagers exige que les commandes d'ouverture de la porte « ne suggèrent » pas ou « n'appellent pas » un usage banal et accessible à tous. Mais, dans le même temps, elle doit être non-ambiguë, pour permettre un usage simple et rapide en cas d'urgence. Ce contraste entre la *non-ambiguïté* et la *non-ostensibilité* opère une sélection et une restriction des compétences dans l'utilisation de la porte d'avion. En effet, contrairement aux portes de trains, d'automobiles et d'habitations, qui sont à la portée de n'importe quel usager, une porte d'avion n'est accessible qu'aux personnels de bord, seuls habilités à la manœuvrer. Mais, comme nous le verrons, le protocole de sécurité autorise les passagers en situation d'urgence à faire cette manœuvre.

Lors d'un voyage en avion, nous avons été confronté à une situation similaire. Après les consignes de sécurité d'usage qui précèdent le décollage de l'avion, nous avons été approché par l'une des hôtesses, nous demandant si nous parlions anglais. Puis, notre interlocutrice nous explique les manœuvres à effectuer pour actionner l'ouverture des portes et issues de secours de l'avion en cas d'urgence, en s'assurant que nous ayons suffisamment de sang-froid pour exécuter toutes ses consignes. Nous avons ensuite compris que le siège que nous occupions et qui était près d'une issue de secours était la raison de ce briefing particulier, faisant de nous, par la même occasion, un *usager spécial* et *potentiel* de la porte.

L'affordance d'une porte d'avion modalise donc à trois niveaux l'action à effectuer : la non-ambiguïté fait correspondre la factitivité manipulatrice ou suggestive des poignées de commande (couleurs, pictogrammes, notices d'explication et d'interdiction, danger, etc.) à la *factitivité interprétative* de l'utilisateur. La non-ostensibilité, en revanche, modalise les *compétences de l'utilisateur* (savoir-faire et pouvoir-faire) et *l'opportunité de l'action* (à l'arrêt complet de l'appareil ou en cas d'urgence).

#### 4. Scènes pratiques et multimodalité des portes d'avion

Les interactions possibles entre une porte d'avion et ses potentiels utilisateurs ne sont saisissables qu'à l'intérieur de situations sémiotiques que nous allons à présent étudier. Une situation sémiotique

<sup>132</sup> Source : <https://www.lavionnaire.fr/CellulePortesAirbus.php>



définit, pour une pratique donnée, l'ensemble des éléments nécessaires à la production et à l'interprétation de la signification. Il s'agit donc non seulement de la situation d'expérience en elle-même, c'est-à-dire de la *scène pratique* et des *stratégies* qu'elle implique. En effet, le propre d'une scène prédicative pratique, selon J. Fontanille (2008 : 27), est de rassembler, à l'intérieur d'une même scène, « un objet configuré en vue d'un certain usage » et qui joue un rôle actantiel et l'action d'un opérateur à un moment donné (un « segment du monde »), le tout dans un contenu sémantique correspondant au prédicat de la thématique de la pratique en question.

De ce point de vue, nous pouvons dire que l'utilisation d'une porte d'avion se fait à l'intérieur de trois grandes scènes pratiques, ou trois scénarii, selon les configurations ou moments où se produit l'interaction avec la porte. Nous avons la scène d'arrêt, la scène de l'avion en vol et la scène d'urgence. Chacune de ces scènes est autonome et n'entre pas nécessairement en interaction avec les autres, de sorte qu'on ne peut pas dire qu'elles constituent, les unes avec les autres, une scène prédicative pratique unique, circonscrite, pouvant faire l'objet d'une analyse continue, d'un procès unique. Chacune d'elles prescrit des actions bien spécifiques et en proscrieut d'autres, que l'utilisateur, inscrit dans une interaction pratique avec la porte, doit prendre en compte afin de déterminer une stratégie d'accommodation. Chaque scène, dès lors, sera considérée comme une pratique à part entière et analysée comme telle.

#### **4.1. La porte comme interface de « passage » à l'arrêt**

La première scène pratique est celle de l'avion à l'arrêt, au moment de l'embarquement et du débarquement des passagers. Son ouverture et sa fermeture sont strictement réservées au personnel de bord et cette manœuvre ne peut aucunement être déléguée à une personne étrangère au personnel. La porte, ici, prédique le passage, c'est-à-dire qu'elle assure le rôle actantiel et modal de *faire entrer* ou au contraire de *faire sortir* les passagers de l'avion. Sur le plan figuratif et actorial, la porte présente une configuration assez intéressante, dans la mesure où elle fonctionne comme un acteur autonome, ou du moins elle en donne l'impression dans son interaction avec l'utilisateur-passager, qui n'a aucune emprise. Le passager entre dans l'avion et en sort, sans jamais (pouvoir) en actionner l'ouverture ou la fermeture. Mieux, les catégories sémantiques *fermée / ouverte* qui définissent le rôle de la porte dans cette scène en font un *agent* et non plus un *agi*, les actions d'*ouvrir* et de *fermer* étant en dehors de la scène prédicative du passage.

Cela est encore plus prégnant si l'on considère la passerelle d'embarquement comme une extension ou, pour utiliser une terminologie propre à la sémiotique des objets, une « prothèse » de la porte d'avion, « c'est-à-dire une extériorisation de ses compétences » (Zinna 2008 : 173). On comprendra alors que le passager de l'avion est limité dans son action. La passerelle non seulement donne accès au passager, mais elle le *conduit*, *l'oriente et le mène* littéralement à l'intérieur de l'avion, sans qu'il n'ait la possibilité d'une autre option, d'une stratégie performative propre à lui pour accéder à l'avion, au contraire de ce que J.-M. Floch (1990) a pu faire observer avec les usagers du métro parisien.



Fig. 3. Vue intérieure et extérieure d'une passerelle d'embarquement<sup>133</sup>

Et s'il fallait envisager, comme chez J.-M. Floch, une certaine typologie des passagers en fonction de leur manière de franchir la passerelle et la porte de l'avion et des stratégies de négociation qu'ils emploient, celle-ci ne saurait être déterminante, car ici, l'étroitesse du tunnel et la solennité voire le « fétichisme » qui entoure le vol en aéronef n'autorise que très peu les écarts et les initiatives personnelles des passagers.

À côté de la passerelle d'embarquement, on peut aussi s'intéresser à la porte-escalier, par exemple. Cette configuration de la porte lui donne une double modalisation factitive, d'abord en tant qu'interface de *passage* et ensuite comme interface de *transport* des passagers à l'intérieur de l'appareil. Il s'agit donc d'une attribution nouvelle qui, quoique indispensable à la montée (au transport) des passagers dans l'avion, n'est pas consubstantiel à la fonction de passage, c'est-à-dire donner accès ou non à l'avion. Son affordance s'en trouve nécessairement modifiée, suggérant ainsi un autre mode factitif, la marche, qui s'ajoute aux deux premiers déjà mentionnés que sont l'interface d'ouverture/fermeture et le support d'écriture qui porte le mode d'emploi, les avertissements et interdictions, etc.

Avec la porte-escalier, l'utilisation de la porte évolue, sans qu'on puisse cependant parler véritablement d'une « pratique » esthétique de cet objet. Car, en réalité, même s'il y a bien une forme de dépassement de la fonction essentielle d'une porte en considérant la porte de façon générale, la « pratique » de la marche n'est guère à l'initiative de l'utilisateur, qui détournerait ainsi l'objet. Celle-ci, comme on vient de le dire, est plutôt manifestée par l'affordance de l'objet-même, et se situe donc du côté de son énonciation, de sa « fonction communicative », qui offre au passager une potentialité d'action (les marches), qu'il peut actualiser par une action conforme à ce qui est suggéré et attendu (monter les marches) ou, au contraire, s'en détourner et inscrire la porte-escalier dans une pratique esthétique (par exemple, s'y asseoir pour prendre des photos).

---

<sup>133</sup> Source : <https://www.ahmontour.com/peut-on-encore-prendre-avion-avec-le-covid/>  
<https://www.adelte.com/fr/aeroports/passerelle-embarquement-passagers-aeroport/>



Fig. 4. Porte-escalier d'avion<sup>134</sup>

#### 4.2. La porte : « seuil » et « frontière » de sécurité en vol

La porte est aussi une interface de sécurité du passager, entre l'espace du dedans et l'espace du dehors de l'avion. Ainsi, comme tout le fuselage d'ailleurs, la porte assure le rôle actantiel de *seuil* et de frontière entre un espace pressurisé, le dedans, artificiellement configuré pour y vivre, et un espace non pressurisé, le dehors, naturellement hostile à la vie humaine. Ces deux espaces pouvant être axiologisés par la catégorie sémantique *vie/mort*, on comprend dès lors que la porte assure la fonction de protection, en modalisant l'interdiction d'ouverture. Au niveau figuratif et thématique, cela se perçoit, d'une part, par une configuration spatiale qui isole la porte, certes dans le but de mieux assurer sa fonction de passage, mais encore pour en éviter une « prise » systématique. D'autre part, la fonction de protection est figurativisée par l'ensemble des caractéristiques factitives et formelles relevées *supra*, c'est-à-dire l'excentricité et la dissimulation des poignées de commande, les inscriptions d'interdiction et d'avertissement en rouge sur le support de la porte, l'étanchéité des portes (voir fig. 2) et le protocole de sécurité, qui établissent un contrat entre les acteurs de la scène pratique du vol. Tous ces éléments de la scène prédicative modalisent l'interdiction entre l'objet et son usager.

Mais il est intéressant de noter que cette interdiction va au-delà de l'idée d'empêcher ou de ne pas recommander une action. En effet, si dans les fictions hollywoodiennes il n'est pas rare de voir des personnages ouvrir les portes d'un avion en plein vol et en altitude de croisière, dans la réalité il en est autrement. L'espace du dedans et celui du dehors sont *a fortiori* antinomiques, dans le sens où ils s'excluent l'un et l'autre par des forces contraires. De fait, selon les experts aéronautiques, et notamment Patrick Smith, ancien pilote et expert mondialement reconnu auteur de *Cockpit confidential* (2013), la différence de pression entre l'intérieur et l'extérieur de l'avion en vol rend la porte quasi impossible à ouvrir. Ce qui limite considérablement l'action du sujet dans l'usage qu'il pourrait entreprendre de cet objet. Autrement dit, la porte de l'avion dépasse le simple niveau de « seuil » qui sépare deux mondes, et devient une « frontière » inviolable. Ainsi, la porte ne modalise pas simplement l'interdiction (*ne pas faire*) mais, à en croire les spécialistes, elle prédique l'incapacité (*ne pas pouvoir-faire*) des usagers à l'utiliser dans une certaine mesure et dans des conditions bien particulières. Pour ainsi dire, dans la scène pratique du vol, la porte ne « donne pas prise » à l'utilisateur, et le cas échéant, elle lui résiste.

---

134 Source : <https://www.istockphoto.com/fr/photo/jet-priv%C3%A9-escalier-mobile-gm496604624-78634739>

### 4.3. La porte et l'issue de secours : « accessoire » de survie

Dans la scène pratique de l'urgence, la porte d'avion assure une autre fonction, celle d'issue de secours, permettant l'évacuation des passagers. Pour ce faire, elle exige un autre type d'interaction où interviennent des modalisations spécifiques, encore plus explicites quand on s'intéresse plus particulièrement à l'utilisateur-passager. Alors que dans les deux autres scènes pratiques (l'arrêt et le vol) la factitivité du passager relève du mode de la *virtualisation* par l'interdiction ou la restriction de son action sur la porte (il ne peut, par exemple, ni l'ouvrir ni la fermer, limitant son action au passage), dans la scène-pratique d'urgence, la factitivité de la porte appelle une *actualisation* par l'action de toute personne à bord de l'avion. L'*actualisation* factitive présume les compétences acquises par l'usager ou supposées comme telles à travers la communication des consignes de sécurité censées permettre à tous d'actionner correctement la porte, et principalement *l'usager spécial* décrit précédemment. La scène pratique d'urgence modalise le « pouvoir faire » et « le devoir faire » que surdétermine le « savoir-faire » au niveau cognitif, par la connaissance du protocole d'ouverture des portes et par le sang-froid et, au niveau pragmatique, en exécutant les manœuvres techniques d'ouverture de la porte pour permettre l'évacuation. Ainsi, pour être efficiente, la pratique de la scène de l'urgence doit faire passer la porte à la fonction d'issue de secours, en modalisant le faire de l'usager par l'autorisation (*faire pouvoir faire*) et l'obligation (*faire devoir faire*).

Enfin, du point de vue même de la fonction de la porte dans la scène prédicative d'urgence, on observe une évolution modale et actantielle par rapport aux deux scènes-pratiques précédentes. Cette autre fonction est apportée par des dispositifs technologiques de sauvetage intégrés aux portes. Le cas des toboggans d'évacuation en est un bel exemple. Ce dispositif accroît de façon considérable les fonctions et les capacités de la porte, si on l'admet comme faisant partie intégrante de celle-ci. Il ne s'agit pas non plus de dépassement de la fonction de passage dans le sens où l'entend E. Landowski (2009), car le terme de dépassement fait allusion à une attribution de fonctions nouvelles et surtout étrangères à l'objet par le sujet qui l'utiliserait d'une façon non conventionnelle. Il est plutôt question ici de *prolongement* ou de *déploiement* des capacités de la porte, dans où elle révèle tout son potentiel déjà existant et programmé. Le descriptif de la conception même de ce dispositif est d'ailleurs assez instructif à ce sujet. Sur le site web du magazine français, *L'Avionnaire*<sup>135</sup>, on peut lire le descriptif suivant :

Un toboggan d'évacuation est un dispositif gonflable utilisé pour évacuer un avion rapidement en cas d'incident. La FAA et l'EASA exigent des toboggans *sur toutes les portes* de l'avion où la hauteur de la porte est à 6 pieds (1, 83 m) ou plus au-dessus du sol. Les toboggans gonflables sont emballés et *rangés dans la structure intérieure de la porte*. Avant le démarrage des moteurs, une annonce du chef de cabine donne l'ordre à l'équipage en cabine de passer les toboggans en *mode « armé »* ou « de vol ». Lorsque *l'ouverture d'une porte en position « armée » est amorcée*, un dispositif pneumatique ou électrique peut prendre le relais pour aider la personne à ouvrir la porte, le toboggan tombe par gravité

---

135 *L'Avionnaire*, <https://www.lavionnaire.fr/ProtectEvacuation.php>.

une fois la porte totalement ouverte, et, après avoir parcouru une certaine distance, une épingle sera tirée d'une amorce contenant du gaz comprimé et le toboggan se gonflera<sup>136</sup>.

Ce descriptif permet de déterminer le statut du toboggan par rapport à la porte. Selon les descriptifs, celui-ci se situe *sur* ou *dans* la partie inférieure de la porte de l'avion, comme on peut le voir sur la Fig. 5.



Fig. 5. Emplacement et déploiement du toboggan<sup>137</sup>

Le toboggan est une composante de la porte, et à ce titre il est permis de penser que ses propriétés d'évacuation font partie des capacités fonctionnelles de la porte. Ce mécanisme fait partie de la construction de la porte et se situe du côté de son intentionnalité, de sa factivité. Il s'agit donc d'une compétence non acquise et encore moins détournée, mais intrinsèque à cet objet, que le passager ne fait que révéler ou actualiser par une pratique adaptée dans une situation-scène donnée, en l'occurrence celle de l'urgence. Par ailleurs, en cas d'urgence, ce dispositif nécessite de la part de l'utilisateur une manœuvre de déploiement consécutive à l'ouverture des portes. Autrement dit, le toboggan se déploie de façon automatique une fois que s'enclenche l'ouverture de la porte. Comme l'explique le descriptif, l'action du sujet est prolongée voire convertie par « un dispositif pneumatique ou électrique », combinant ainsi l'acteur-humain et l'acteur-machine dans le programme de déploiement du toboggan. La porte d'avion modalise donc à la fois le passage et l'évacuation. L'efficacité de la pratique de la porte dans la scène prédictive de l'urgence doit permettre que la porte d'avion allie l'ouverture à l'évacuation.

### Conclusions

L'étude sémiotique de la porte de l'avion révèle qu'il ne s'agit pas d'un objet quelconque. Du point de vue structurel et méréologique, une porte d'avion entretient un rapport de forte dépendance avec les autres composantes de l'avion et avec l'ensemble. Son interaction avec les usagers (passagers et personnels navigants) à l'intérieur des trois scènes pratiques que sont la situation d'arrêt, la situation de vol et la situation d'urgence, donne à saisir cet objet spécifique dans sa fonctionnalité multimodale, soit comme *passage* (entrée et sortie), soit comme *frontière* ou *seuil* de sécurité (interdit d'entrer et de sortir) soit encore comme *prothèse* et *accessoire* de survie (permet l'évacuation). Ces différentes scènes révèlent également les structures modales factitives qui régissent les interactions entre la porte et son

136 Nous soulignons.

137 Source : <https://www.aerocontact.com/salon-aeronautique-virtuel/produit/416-toboggan-devacuation-es-320f#lg=1&slide=0>

utilisateur, définissant ainsi ou une interdiction ou une restriction dans chaque scène prédicative. Ainsi, on comprend par cette étude que, étant un objet technologique, une porte d'avion exclut tout rapport esthétique, dans le sens où il n'est pas question d'une manière propre de faire, mais plutôt d'un protocole associé à une acquisition cognitive et pragmatique de compétences. Et parce qu'une porte d'avion n'est pas une porte de train ou de voiture qui s'inscrit dans une pratique courante, elle requiert un « savoir faire avec » – comme l'explique E. Landowski (2009) – qui doit allier le cognitif avec le pragmatique par une pratique récurrente.

## Bibliographie

BORDRON, Jean-François

1991 « Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle) », *Langages*, n° 103, p. 51-65.

BRANDT, Per Aage

2018 « Sens et machine. Vers une technosémiotique », *Actes Sémiotiques*, n° 121. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.6122>. Consulté le : 01/11/2023.

DENI, Michela

2005 « Les objets factitifs », in Jacques Fontanille et Alessandro Zinna (éds.), *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM, p. 79-96.

FLOCH, Jean-Marie

1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF.

FONTANILLE, Jacques

2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

FONTANILLE, Jacques et ZINNA, Alessandro

2005 *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM.

GIBSON, James Jerome

1977 “The theory of affordances”, in R. Shaw, & J. Bransford (éds.), *Perceiving, acting, and knowing: Toward an ecological psychology*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., p. 67-82.

GIBSON, James Jerome

1979 *The Ecological Approach to visual perception*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

LANDOWSKI, Eric

2009 « Avoir prise, donner prise », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, NAS, n° 112, 49 pages, Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.2852>. Consulté le 15/11/2023

LUYAT, Marion et REGIA-CORTE, Tony

2009 « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », *L'Année psychologique*, n.° 2, vol. 109, p. 297-332. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297.htm>. Consulté le 01/11/2023.

PEIRCE, Charles Sanders

1978 *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.

PERUSSET, Alain

2020 « Les métamorphoses de l'objet : aperçu d'une sémiotique des corps-actants », *Actes Sémiotiques*, n° 123. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.6507>. Consulté le 20/10/2023.

Pour citer cet article : Alléby Serge-Pacôme MAMBO. « Sémiotique des portes et issues de secours de l'avion : factitivité, scènes-prédicatives et multimodalité », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8759>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

# ACTES SEMIOTIQUES

Comment (inter)définir les concepts de produits, marques, gammes et lignes ?  
Exploration sémiotique des stratégies de marque de Aaker et Kapferer

How to Define and Differentiate Products, Brands, Ranges, and Lines?  
A Semiotic Approach to Aaker and Kapferer's Brand Strategies

Alain Perusset  
University of Warwick

Résumé : La question n'est pas nouvelle, mais reste cruciale : qu'est-ce qui différencie une marque d'un produit, un produit d'une gamme, une gamme d'une ligne ? Les réponses peuvent être nombreuses, mais manquent d'une approche holistique pour considérer ces concepts dans un système qui s'interdéfinirait. L'objectif de ce travail est de caractériser et spécifier ces quatre notions sémiotiquement, dans le but d'avoir des concepts encore plus opérationnels, pouvant être utilisés avec une meilleure compréhension dans la planification stratégique de portefeuilles de marques. À cette fin, nous nous appuyons sur les propositions théoriques des deux spécialistes de la marque David A. Aaker et Jean-Noël Kapferer. À travers leurs réflexions sur les stratégies de marque, ces auteurs en sont venus à convoquer et croiser les termes susmentionnés, mais aussi, comme nous le verrons, à formuler des observations et à tirer des conclusions parfois incomplètes ou contradictoires. Pour appuyer nos arguments, nous procéderons à une analyse sémiotique s'appuyant sur la théorie des plans de langage, ainsi que sur les principes de la sémantique structurale (Greimas, Hjelmslev, Rastier). Cette démarche nous conduira à clarifier l'ensemble des stratégies de type « branded house », et surtout à conclure que les marques, les produits, les gammes et les lignes se distinguent entre eux sur la base de la qualité qu'ils incarnent : le fait d'être spécifiques, spéciaux, spécialisés, spectaculaires ou d'avoir une vision propre. Il s'agit là d'un changement de paradigme qui souligne l'importance des contributions théoriques sémiotiques dans le domaine du marketing.

Mots clés : Aaker, Kapferer, marketing, marque, stratégie

Abstract: The question is not new, but remains crucial: what differentiates a brand from a product, a product from a range, and a range from a line? There can be many answers, but they often lack a holistic approach to consider them within a coherent system. The objective of this article is to characterize and specify these four notions semiotically, so as to make these concepts more efficient for brand portfolio strategies. To this end, we will rely on the theoretical proposals of two brand specialists, David A. Aaker and Jean-Noël Kapferer. Through their reflections on brand strategies, these authors have come to summon and intersect the aforementioned terms, but also, as we shall see, to make observations and draw conclusions that are sometimes incomplete or contradictory. To support our arguments, we will conduct a semiotic analysis based on the theory of language planes, as well as on the principles of structural semantics (Greimas, Hjelmslev, Rastier). This approach will lead us to clarify the entire category of "branded house" strategies, and above all, to conclude that brands, products, ranges, and lines distinguish themselves based on the quality they embody: being specific, special, specialized, spectacular, or having a very own vision. This represents a paradigm shift that highlights the importance of semiotics in the field of marketing.

Keywords: Aaker, Brand, Kapferer, Marketing, Strategy

*Cet article a été écrit dans le cadre du projet MSCA 896509, financé par le programme recherche et innovation Horizon 2020 de l'Union Européenne.*

## **Introduction**

La question n'est pas nouvelle, elle se pose régulièrement : qu'est-ce qui différencie une marque d'un produit, un produit d'une gamme, une gamme d'une ligne ? Par exemple, l'iPhone est-il un produit, une marque, une gamme ou une ligne ? On saisit qu'un flou entoure ces notions, lesquelles paraissent plus ou moins interchangeable. Or, si dans la vie courante ces ambiguïtés ne sont pas problématiques, elles s'avèrent l'être davantage dans le domaine du brand management, car comment espérer conduire des stratégies de marques performantes et déployer des extensions de produits réussies, si on n'a pas clarifié les distinctions à opérer entre marques, produits, gammes et lignes, ou, pour le dire autrement, si on ne saisit pas comment ces notions s'interdéfinissent ? Là se situe l'enjeu sémiotique de cette étude : saisir le sens de ces termes qui non seulement sont proches, mais qui, en outre, présentent la caractéristique d'être des « désignations lexicalisées » (Frath 2007 : 9), c'est-à-dire des termes « sans référence précise », ayant donc un niveau d'abstraction tel qu'ils peuvent valoir pour désigner un grand nombre de réalités hétérogènes.

Dans cet article, nous chercherons à caractériser et spécifier les concepts de produit, marque, gamme et ligne, ceci pour mieux saisir ce que ces termes catégorisent, et surtout, dans la pratique, pour avoir des concepts plus opérationnels qui puissent être employés avec une compréhension accrue dans la planification stratégique de portefeuilles de marques.

Pour développer notre argumentaire, nous nous appuyerons sur les propositions des deux spécialistes de la marque David A. Aaker (2004) et Jean-Noël Kapferer (2007). En effet, au travers de leurs réflexions sur les architectures et stratégies de marques, ces auteurs en sont venus à convoquer et croiser ces termes, mais aussi, comme nous le verrons, à formuler des observations et tirer des conclusions parfois incomplètes ou contradictoires. Pour appuyer nos arguments, nous procéderons à une analyse sémiotique s'appuyant sur la théorie des plans de langage (Hjelmslev 1971 [1943]), ainsi que sur les principes de la sémantique structurale et interprétative (Greimas 2002 [1966] ; Rastier 2009).

Dans la partie suivante, nous reprendrons les conclusions de récents travaux d'analyses sémiotiques conduites sur les stratégies de marques pour présenter une définition sémiotique renouvelée des concepts de marque et de service. Puis, dans les parties 3 et 4, nous problématiserons les stratégies *branded house* et *subbrands* du Brand Relationship Spectrum de Aaker et les stratégies *marque produit*, *marque ombrelle* et *marque source* de l'architecture de marques de Kapferer, car ce sont ces stratégies qui éclaireront notre compréhension des notions qui nous intéressent. Enfin, dans la partie 5, nous synthétiserons nos observations pour offrir une perspective nouvelle et originale sur ces concepts de produit, gamme et ligne ; le tout accompagné de recommandations pratiques.

### **1. Les concepts de marque et de service**

#### **1.1. La marque, un service avec une vision propre**

Cela fait quelque temps que nous nous intéressons aux marques et plus particulièrement à la définition qu'on pourrait en donner, étant entendu qu'attribuer un nom et une identité à un service ou un produit n'est pas nécessairement en faire une marque (cf. Conejo et Wooliscroft 2015 ; cf. section 5.3). C'est dans ce souci de clarté et de brièveté que nous avons proposé de considérer la marque comme « un service ayant une vision propre » (Perusset 2024a). Dans la même veine que Vargo et Lusch (2004),



et en allant même plus loin, nous envisageons donc le *service* comme le terme générique de toute la logique marketing : ce terme désignant à la fois tous les types de *solutions* (produits, gammes, prestations...) et tous les types d'*organisations* (entreprises, filiales, associations...), lesquelles peuvent ou non être des marques :

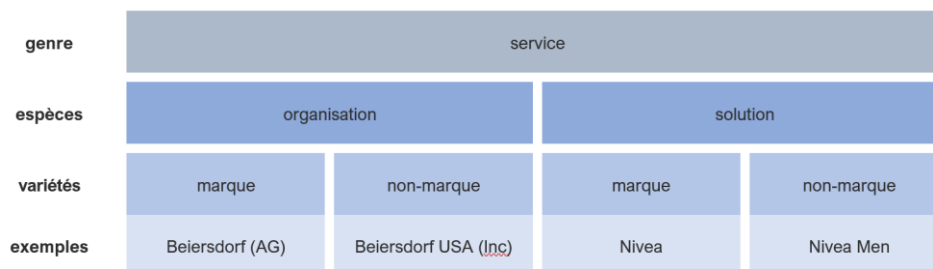


Figure 1. Les types de services

Quant au postulat que la marque est un service ayant une vision propre, il renvoie au constat que certains services sont conçus, puis nommés, pour assurer une prospérité sociale en déployant une compétence propre et, ce faisant, en manifestant un certain style – et par suite, une éthique, une esthétique, et donc une forme de vie.

### 1.2. La relation d'appartenance

À partir de cette définition stabilisée, nous avons ensuite considéré nécessaire d'explicitier que la valeur d'un service et d'une marque dépend de plusieurs conditions et paramètres (Perusset 2024b). Premièrement, que le statut de marque dépend exclusivement des choix stratégiques de l'organisation, c'est-à-dire que ce statut ne naît pas des marchés ou des publics. En somme, nous revendiquons une perspective résolument stratégique (pôle de l'émetteur entreprise) et non d'image (pôle du public récepteur). De fait, si nous réalisons un sondage, sans doute ressortirait-il que l'iPhone est perçu comme une marque par la plupart des gens – et sans doute aussi par la majorité des managers en branding – alors que nous défendrons en cours d'analyse que ce n'en est pas une, pour des raisons structurales. Ainsi, nous assumons une définition de la marque non pas descriptive, mais normative.

Deuxièmement, nous reconnaissons qu'un service ou une marque acquiert toujours sa valeur dans le cadre d'une relation avec un autre service appartenant à l'organisation (ou avec l'organisation même). Cette relation, dite « d'appartenance », est (i) toujours hiérarchisée, avec un service en amont, dit « souverain », et un service en aval, dit « adjoint », de même que (ii) contextuelle avec un service qui peut changer de statut en fonction du service avec lequel il est mis en relation. Par exemple, Nivea est un service-marque adjoint vis-à-vis de Beiersdorf, mais un service-marque souverain vis-à-vis de Nivea Men.

	exemple 1	exemple 2
service souverain	Beiersdorf (organisation) <b>Beiersdorf</b>	Nivea (solution) <b>NIVEA</b>
service adjoint	Nivea (solution) <b>NIVEA</b>	Nivea Men (solution) <b>NIVEA MEN</b>

Figure 2. La relation d'appartenance

Enfin, à l'intérieur de cette relation d'appartenance, un service est toujours plus dominant – plus mis en avant – que l'autre. Cette seconde dimension, dite de « dominance », se rapporte à la valeur donnée au service. Cette dominance par la valeur peut être marquée soit faiblement soit fortement. Lorsqu'elle est fortement marquée, nous proposons de parler de service « alpha+ » pour le service dominant et de service « oméga » pour le service dominé ; lorsqu'elle est faiblement marquée, de service « alpha » et de service « beta ».

La combinaison de ces valeurs sémantiques conduit à reconnaître, au total, quatre relations entre huit types de services, certains d'entre eux pouvant être des marques, d'autres non (dans la figure 3, la valeur sémantique de chaque service est mise entre barre oblique ; dans les cases foncées, se trouvent les services dominants de chaque relation).

	relation 1 (forte dominance du service souverain)	relation 2 (faible dominance du service souverain)	relation 3 (faible dominance du service adjoint)	relation 4 (forte dominance du service adjoint)
services souverains	KITKAT /souverain alpha+/ <b>KITKAT</b>	NIVEA /souverain alpha/ <b>NIVEA</b>	NESTLÉ /souverain beta/ <b>NESTLÉ</b>	BEIERSDORF /souverain oméga/ <b>BEIERSDORF</b>
services adjoints	KITKAT CHUNKY /adjoint oméga/ <b>KITKAT</b>	NIVEA MEN / adjoint beta/ <b>NIVEA</b>	KIT KAT /adjoint alpha/ <b>KIT KAT</b>	NIVEA /adjoint alpha+/ <b>NIVEA</b>

Figure 3. La sémantique des stratégies de marques

## 2. Le modèle de Aaker

### 2.1. Les sous-stratégies branded house et subbrands

Avec son Brand Relationship Spectrum, Aaker nous invite à considérer quatre stratégies de marques, partitionnées en neuf sous-catégories (cf. figure 4). Cette proposition reste le modèle de référence en termes d'architecture de marques au côté de celui établi par Kapferer que nous présenterons dans la partie 4.

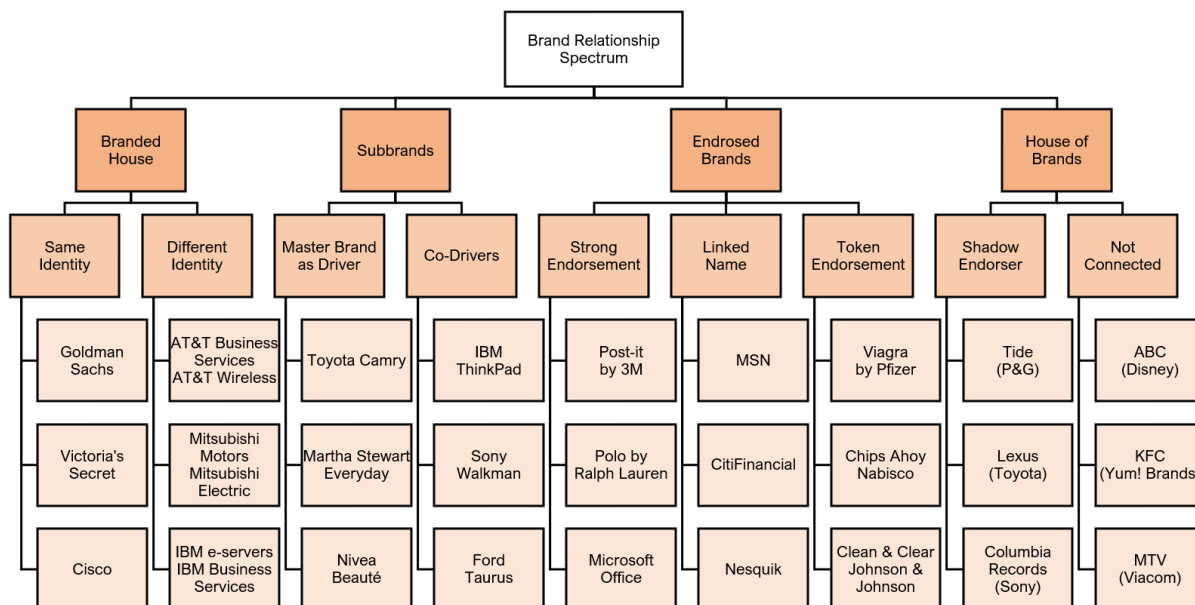


Figure 4. Le Brand Relationship Spectrum (Aaker 2004 : 48)

Comme annoncé en introduction, nous ne nous intéresserons qu'aux deux premières stratégies du modèle d'Aaker, car ces stratégies *branded house* et *subbrands* suffisent à saisir les enjeux sémiotiques entourant les notions de gamme, ligne, produit et marque. Ainsi, en entrant dans le détail de ces stratégies, on rencontre d'abord deux types de *branded house* : la *branded house* qui reposerait, pour reprendre la terminologie de la section précédente, sur une identité du service adjoint soit similaire (stratégie *same identity*) soit différente (stratégie *different identity*) de celle du service souverain. Aaker n'est pas très loquace quant à la différence existant entre ces sous-stratégies (2004 : 60-63). Ce sont les exemples qu'il utilise qui sont davantage parlants (cf. figure 3).

Dans le premier cas (*same identity*), on comprend que le service adjoint n'est pas nommé et que par conséquent seule l'identité du service souverain se manifeste pour caractériser l'offre : on achète des soutiens-gorges (service adjoint) Victoria's Secret (service souverain), et ces soutiens-gorges n'auraient pas de nom particulier ni une quelconque identité de marque propre. Dans le second cas (*different identity*), avec l'exemple de Mitsubishi Motors et Mitsubishi Electric, on saisit qu'il y aurait un semblant d'identité qui marquerait le service adjoint par l'attribution d'un nom qui lui serait propre. Plus précisément, le service adjoint de cette seconde sous-stratégie aurait un nom de type syntagme descriptif, composé d'abord du nom du service souverain (« Mitsubishi »), puis d'un « descripteur » propre qui signalerait, de façon littérale, la spécificité du service adjoint (« Motors » ou « Electric ») ; ce serait ce descripteur qui conférerait cette identité différente.

Le passage des stratégies *branded house* aux stratégies *subbrands* dépendrait ensuite de l'influence du service adjoint qui, sous ces dernières, « modifies the master brand [le service souverain] by adding to or changing its associations (such as an attribute, a benefit, or a personality) » (2004 : 57). Ainsi, c'est parce que le service adjoint altérerait l'identité du service souverain qu'on en viendrait à lui reconnaître une identité plus marquée, bien que toujours subordonnée à celle du service souverain (sous-stratégie *master brand as driver*) ou, dans le meilleur des cas, d'égales valeurs (sous-stratégie *co-drivers*).

En effet, Aaker reconnaît aussi deux variantes aux stratégies *subbrands*. La première variante, dite *master brand as driver*, figure le cas où le service adjoint caractériserait la proposition marchande de façon moins prégnante que le service souverain, ainsi que cela s'avérerait dans le cas de la « Toyota Camry » où Toyota, comme master brand, capitaliserait davantage que Camry. La seconde variante, dite *co-drivers*, décrit la situation où cette valeur de l'offre serait infusée à parts égales par les services souverain et adjoint, comme dans le cas du « Sony Walkman » où, si on suit le raisonnement de Aaker, Sony (comme master brand souveraine) et Walkman (comme subbrand adjointe) contribueraient de façon paritaire à donner sa valeur au baladeur mythique de la marque nipponne.

## 2.2. Les deux plans sémiotiques

Aaker adopte une position toute sémiotique lorsqu'il présente et distingue ces quatre sous-stratégies. Il convoque en effet, naturellement, les deux plans sémiotiques de l'expression et du contenu en décrivant la façon dont un nom (plan de l'expression) manifeste une stratégie (plan du contenu).

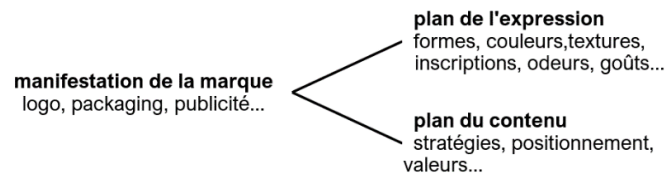


Figure 5. Les plans d'expression des stratégies de marque

Avec ces quatre premières sous-stratégies, Aaker problématise ainsi cette dialectique entre plan de contenu (C) et plan d'expression (E). De façon formelle, voici les sémioses (c'est-à-dire les mises en relation entre plan de l'expression et plan du contenu) que l'auteur reconnaît. D'abord pour les stratégies *branded house* :

- **Principe de la variante *house of brands same identity* :**  
Si l'intention de l'entreprise est que le service adjoint se fonde complètement dans l'identité du service souverain (C), alors il ne faut pas lui donner de nom (E).
- **Principe de la variante *house of brands different identity* :**  
Si l'intention est que le service adjoint ait une identité différente de celle du service souverain (C), alors il faut le nommer en ajoutant un descripteur au nom du service souverain (E).

Puis, si on se place au niveau macro des stratégies *branded house* et *subbrands*, pour saisir en quoi ces deux sous-stratégies se distinguent des deux suivantes, on reconnaît les principes suivants :

- **Principe des stratégies *house of brands* :**  
Si l'intention est de ne pas modifier l'identité du service souverain pour caractériser l'offre (C), alors il ne faut pas nommer le service adjoint, ou seulement le nommer avec un descripteur accompagnant le nom du service souverain (E).
- **Principe des stratégies *subbrands* :**  
Si l'intention est de modifier l'identité du service souverain pour caractériser l'offre (C), alors il faut dénommer le service adjoint de façon plus ou moins originale ou autonome (E).

Enfin, entre les deux sous-stratégies *subbrands*, Aaker n'explique aucun élément différenciant au plan de l'expression, ce qui est problématique, comme nous le verrons à la section suivante :

- **Principe de la variante *master brand as driver* :**

Si l'intention est que le service souverain caractérise davantage l'offre que le service adjoint (C), alors il faut nommer le service adjoint en ajoutant un terme original, plus ou moins autonome (E).

- **Principe de la variante *co-drivers* :**

Si l'intention est que les services souverain et adjoint caractérisent à parts égales l'offre (C), alors il faut nommer le service adjoint en ajoutant un terme original, plus ou moins autonome (E).

### **2.3. Des noms clairs pour ne pas laisser place au doute**

Ne pas identifier de plans d'expression propres aux deux sous-stratégies *subbrands* est un problème, car cela suppose que ce n'est dès lors pas l'entreprise qui décide de la fortune de ses stratégies, mais le public. En effet, si Aaker avait voulu montrer que les entreprises sont maîtresses du destin de leurs services, il aurait dû indiquer de quelle façon les plans d'expression des stratégies *master brand as driver* et *co-drivers* se distinguent entre eux.

De fait, si on s'en tient aux exemples sélectionnés par Aaker, on comprend que c'est parce que la Toyota Camry serait perçue par les publics comme une proposition marchande davantage propre à Toyota qu'à Camry, que Aaker la reconnaît ressortir d'une stratégie *master brand as driver* ; et de façon distincte, c'est parce que le Sony Walkman serait perçu comme une proposition marchande à la fois propre à Sony et au Walkman lui-même, que Aaker reconnaît ce baladeur être fonction d'une stratégie *co-driver*. D'un point de vue stratégique, cette position hypothétique est donc bien intenable ; ces variantes s'avérant finalement ne pas être des stratégies, mais des résultats possibles de stratégies mal calibrées.

Heureusement, il se trouve que Aaker entretient ailleurs une autre ambiguïté qui peut résoudre cette aporie. Cette ambiguïté naît du fait que l'auteur réfère aux services adjoints des stratégies *co-drivers* tantôt de façon extensive, comme dans la figure 3 (« IBM ThinkPad », « Sony Walkman », « Ford Taurus ») tantôt de façon concise (« ThinkPad », « Walkman », « Taurus » ; 2004 : 32, 44, 291). Par ces variations nominales, Aaker semble donc fonder les différences de ses stratégies, au plan de l'expression, sur des indices exclusivement linguistiques (en tout cas pour les quatre variantes qui nous intéressent). Aussi, référer de façon variable à ces trois subbrands (ThinkPad, Walkman, Taurus) ne peut qu'interpeler. Notre parti est de postuler que si Aaker concentre son attention au plan de l'expression uniquement sur des éléments linguistiques alors la véritable bascule linguistique entre les variantes *master brand as driver* et *co-drivers* reposerait sur le fait que, dans le second cas, le nom propre du service adjoint fonctionnerait de façon autonome, voire même, devrait fonctionner de façon autonome. Cette hypothèse, sur laquelle nous reviendrons, a le mérite de fonder une syntaxe stratégique qui pour l'instant se tient :

<b>stratégies</b>	branded house		subbrands	
<b>sous-stratégies</b>	same identity	different identity	master as driver	co-drivers
<b>plan de l'expression</b>	/n'employer que le nom du service souverain sans nommer le service adjoint/	/accompagner le nom du service souverain d'un descripteur propre au service adjoint/	/accompagner le nom du service souverain d'un nom propre au service adjoint/	/nommer le service adjoint de façon plus ou moins autonome/
<b>plan du contenu</b>	/ne pas altérer l'identité du service souverain/ + /ne pas amorcer une identité pour le service adjoint/	/ne pas altérer l'identité du service souverain/ + /amorcer une identité pour le service adjoint/	/altérer l'identité du service souverain/ + /faire que le service souverain soit le driver/	/altérer l'identité du service souverain/ + /faire que les services souverain et adjoint soient co-drivers/

Figure 6. Les plans sémiotiques des stratégies *branded house* et *subbrands* selon Aaker

#### 2.4. Un nom ne peut pas faire de miracles

Comme révélé dans le schéma ci-dessus, les dimensions stratégiques et linguistiques s'interpénètrent et s'influencent du fait que chacune d'elles appartient à un plan sémiotique : les stratégies relèvent du plan du contenu, les noms, du plan de l'expression. Or, les choses ne sont pas aussi simples pour distinguer les stratégies entre elles. En effet, une identité de marque ne se résume pas à un seul élément linguistique, même si le linguistique est déterminant pour forger une identité (cf. section 4.5). De plus, aucun mot de la langue n'est en soi un « descripteur » (terme inventé par Aaker), ce qui signifie que si on ne se base que sur le linguistique, il est impossible de savoir si une offre telle que « Nivea Beauté » repose sur une stratégie *branded house* ou *subbrands*. Et même si Aaker laisse entendre qu'un descripteur serait un terme descriptif (contrairement au nom propre des services adjoints *subbrands* qui serait plutôt métaphorique), on voit que le problème persiste, puisqu'aucun mot de la langue n'est non plus intrinsèquement métaphorique (le terme « Beauté » est-il métaphorique ou descriptif ?). Bref, on se retrouve à nouveau dans une situation non pas stratégique, mais conjecturale où c'est au public de sentir et décider si tel nom est descriptif ou métaphorique, et par suite, de deviner à quelle stratégie il a affaire. Le problème linguistique et expressif des stratégies n'est donc pas encore réglé.

#### 2.5. En-deçà des stratégies, des effets de sens

À la section 3.2, lorsque nous avons passé en revue les différences entre chaque sous-stratégie, nous n'avons pas mentionné qu'au plan du contenu il existe aussi des problèmes. En effet, Aaker ne se fonde jamais sur le même critère pour discriminer les stratégies, au plan du contenu. Cela est problématique, car d'un point de vue structural on ne peut comparer ce qui n'est pas comparable (Greimas 2002 [1966] ; Rastier 2009). En l'occurrence, Aaker retient d'abord le critère relatif à l'identité du service adjoint vis-à-vis de celle du service souverain (*same identity* vs. *different identity*) ; ensuite, celui relatif à la capacité du service souverain à caractériser l'offre seul ou de façon conjointe avec le service adjoint (*master brand as driver* vs. *co-drivers*) ; enfin, à un niveau plus général, le critère relatif à l'altération ou non de l'identité du service souverain (*branded house* vs. *subbrands*).

Or, pour reprendre cette dernière distinction, estimer que la différence entre les stratégies *branded house* et *subbrands* tient, au plan du contenu, à une intention d'altérer ou non l'identité du service souverain, est peu instructif, puisque dès l'application de la stratégie *different identity* le service adjoint altère l'identité du service souverain. La véritable question serait plutôt de savoir quel élément altère, au plan du contenu, l'identité du service souverain.

Dans un article récent (Perusset 2024b), nous nous étions intéressé au sens des quatre principales stratégies du Brand Relationship Spectrum (cf. figure 4) et avons reconnu que les deux premières stratégies du modèle ont en commun de valoriser les compétences du service souverain au moyen du service adjoint (*branded house* et *subbrands*) alors que les deux dernières visent davantage à créer du storytelling (*endorsed brands* et *house of brands*). Nous avons alors conclu que les services adjoints des deux premières stratégies ne peuvent prétendre être des marques (parce qu'ils incorporent la vision de leur service souverain), à l'inverse de ceux des deux dernières qui ont toujours valeur de marques (parce qu'ils portent une vision propre qui leur permet de déployer un storytelling). Enfin, entre les deux stratégies qui nous intéressent, nous avons vu que sous le régime *branded house*, le service adjoint accomplit la mission du service souverain (le Fanta Agrumes comme le Fanta classique désaltère) alors que sous le régime *subbrands*, le service adjoint conduit une mission propre et singulière (Apple s'occupe de management, l'iPhone propose la vision d'Apple dans le secteur des smartphones).

Brand Relationship Spectrum			
stratégies de type <i>branded house</i>		stratégies de type <i>house of brands</i>	
Le service adjoint porte la vision du service souverain		le service adjoint porte une vision propre (existence de deux visions)	
stratégie <i>branded house</i>	stratégie <i>subbrands</i>	stratégie <i>endorsed brands</i>	stratégie <i>house of brands</i>
le service adjoint conduit la même mission que le service souverain	le service adjoint conduit une mission propre (existence de deux missions)	le service adjoint évolue dans le même storytelling que le service souverain	le service adjoint évolue dans un storytelling propre (existence de deux storytellings)
Fanta /service souverain alpha+/ Fanta Agrumes /service adjoint oméga/	Apple /service souverain alpha/ iPhone /service adjoint beta/	Post-It /service souverain beta/ 3M /service adjoint alpha/	Unilever /service souverain oméga/ Dove /service adjoint alpha+/ 

Figure 7. Les principes directeurs des stratégies de marques (Perusset 2024b)

### 3. Le modèle de Kapferer

#### 3.1. La stratégie marque produit et ses variantes

Jean-Noël Kapferer élabore un modèle d'architecture de marques similaire à celui de Aaker. Il emprunte aussi à ce dernier quelques concepts pour les y intégrer. Cela dit, le modèle de Kapferer reste distinct de celui de Aaker, ne serait-ce que parce qu'il se divise en six stratégies.



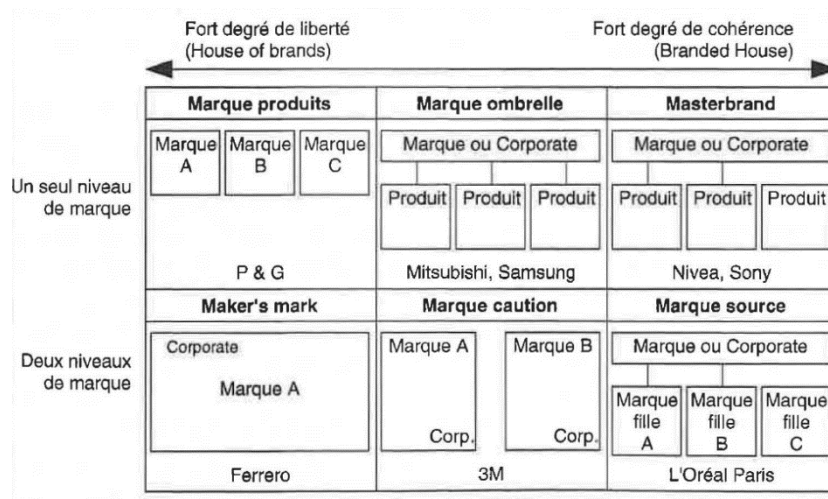


Figure 8. Les architectures de marque (Kapferer 2007 : 435)

Le premier critère sur lequel Kapferer s'appuie est celui des « niveaux de marque » : il estime qu'une proposition marchande promet soit une seule marque (celle du service souverain ou adjoint) soit simultanément deux marques (pour autant que l'on considère le service adjoint comme une marque). Le second critère se rapporte à la liberté octroyée au service adjoint qui peut être grande ou limitée. Si cette liberté est grande, les stratégies se rapprochent d'une logique *house of brands*, si elle est limitée, d'une logique *branded house* ; c'est-à-dire que plus la liberté du service adjoint est grande, moins la cohérence avec le service souverain l'est, et, inversement, plus la liberté du service adjoint est limitée, plus la cohérence avec le service souverain est grande. Enfin, Kapferer emprunte à Aaker les termes *house of brands* et *branded house* pour en faire des termes génériques surplombant les stratégies de son modèle :

House of Brands	Branded House
Marque produit Marque ligne et gamme Maker's mark Marque caution Marque ombrelle flexible	Marque source  Marque ombrelle encadrante (masterbrand)

Figure 9. La catégorisation des stratégies de marque selon Kapferer (2007 : 453)

Ce tableau est intéressant à double titre : d'une part, il intègre deux variantes de la stratégie *marque produit* : la variante *marque ligne* et la variante *marque gamme* ; de l'autre, il indique que Kapferer range la stratégie *marque produit* du côté *house of brands* alors même qu'il la présente ailleurs comme une stratégie *branded house*.

En effet, Kapferer envisage d'abord la « marque produit » comme un service adjoint, dans le cadre d'une relation *house of brands*. Il prend l'exemple de Procter & Gamble et explique que cette entreprise a toujours eu l'habitude de développer des « marques produits » telles que, sur le marché des détergents, « Ariel, Vizir, Dash, Bonux, Gama, Axion » ou sur le marché des savons « Camay, Zest et Monsavon ». Soit : « La stratégie de la marque produit consiste à affecter de façon exclusive un nom à un produit et un seul » (2007 : 438), donc effectivement à donner à ce service adjoint une grande liberté d'action.



Mais ensuite, Kapferer décrit cette stratégie en envisageant la « marque produit » comme un service souverain disposant d'un ou de plusieurs services adjoints. Il explique en prenant cette fois-ci l'exemple de la « marque produit » Dash que, souvent, « pour signifier l'amélioration importante du produit, l'entreprise adjoint au nom de marque un numéro (Dash, Dash 2, Dash 3) » ; ou alors que « pour coller à l'évolution des pratiques des consommateurs, le nom de marque s'applique à des variations de forme (par exemple de packaging : en paquet, en baril, en poudre ou liquide) » (2007 : 439). Cette double perspective peut être ainsi figurée :



Figure 10. Représentation de la stratégie *marque produit* telle que conçue par Kapferer

Kapferer évoque ensuite les deux variantes de cette stratégie. La discussion s'engage d'abord autour de la variante *marque ligne*. Il explique que « la ligne répond au souci de fournir une offre produit cohérente, sous un même nom, en proposant plusieurs produits complémentaires » (2007 : 443). Ainsi présentée, cette stratégie soulève une première interrogation, car l'auteur emploie le terme de « produit » tantôt comme hyperonyme (un produit peut se décliner en plusieurs lignes) tantôt comme hyponyme (une ligne se décline en plusieurs produits). C'est à vrai dire une ambiguïté commune et récurrente : on parle de « produit » pour désigner un service pouvant valoir comme marque (Fanta est un produit de Coca-Cola) de même qu'un type spécifique de cette marque, par effet métonymique (le Fanta Agrume est un produit de Fanta). Néanmoins, en poursuivant la lecture, on découvre que c'est l'acception hyperonymique du produit (comme marque-service pouvant avoir plusieurs lignes) que Kapferer retient lorsqu'il explique que la fonction de la ligne est aussi d'organiser une offre produit.

Findus couvrait tous les produits surgelés salés (135 plats). [...]. Pour nourrir la marque, exprimer sa spécificité, d'une part, et, d'autre part, aider le consommateur à se repérer dans la masse des 135 produits et isoler ceux dotés des vertus qu'il recherche, il fallut insérer un étage de sens entre la marque et les noms de produit. C'est le rôle des noms de lignes, comme : « Cuisine légère », qui regroupa dix-huit plats, reconnaissables par leur packaging blanc ; « Traditions », qui compta neuf plats, sous un emballage couleur bordeaux ; « Nature Marine », qui comporta neuf types de poissons et assortiments (auparavant dénommés tout simplement tranches de colin, filets de merlan...), sous emballage bleu. (2007 : 445)



Figure 11. Représentation de la stratégie *marque ligne* telle que conçue par Kapferer

Enfin, Kapferer considère la variante *marque gamme*, qu'il présente comme suit :

Les marques gammes désignent sous un même nom de marque et promeuvent sous une même promesse un ensemble de produits, appartenant au même territoire de compétence. Dans l'architecture de la marque gamme, les produits gardent leur nom courant (poisson à la provençale, pizza aux champignons, crêpes au jambon-fromage chez Findus). (2007 : 444)

Ainsi décrite, cette relation apparaît être l'inverse de la précédente, avec une marque gamme qui surplomberait les produits. Ce n'est toutefois pas le cas, car dans cet extrait, Kapferer envisage les produits dans leur sens hyponymique (comme des exemplaires ou des types de produits, non comme des marques), ainsi que figuré ci-dessous :

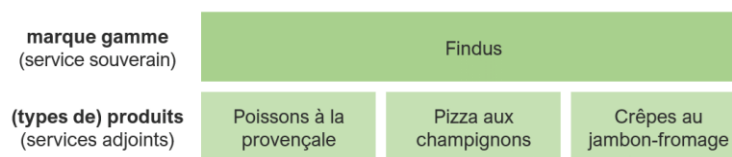


Figure 12. Représentation de la stratégie *marque gamme* telle que conçue par Kapferer

Comme on le constate avec les figures 10 et 11, Findus assume tantôt le rôle de « marque produit » tantôt celui de « marque gamme ». Kapferer reconnaît d'ailleurs que « la marque produit peut aussi naturellement évoluer en marque gamme » (2007 : 444). Néanmoins, pour prendre le contre-pied à cette assertion, on peut aussi se poser la question de la pertinence d'avoir deux concepts pour cette position souveraine alors qu'un seul terme suffirait (cf. figure 13, *infra*).

### 3.2. Des variantes peu pertinentes

Reprenons quelques observations. Premièrement, Kapferer estime qu'une « marque produit » *stricto sensu* est un produit au sens hyperonymique du terme, qui ne se déclinerait en aucune ligne et qui n'aurait en soi pas d'autres possibilités d'extension que de formats ou de versions. C'est déjà un problème, car pourquoi vouloir faire d'un produit une marque si on n'envisage aucune déclinaison ou extension autre que de format ou de version ? Ceci va à l'encontre de toute logique de branding, et il nous semble que dans ce cas, Kapferer aurait mieux fait de parler de « produit » plutôt que de « marque produit ».

Deuxièmement, même en ne considérant pas la « marque produit » comme une marque, on peut se demander quelle est la pertinence d'avoir un terme spécifique pour qualifier un tel service. Si on pense à la marque Fanta, il faudrait comprendre qu'on n'aurait déjà plus affaire à une « marque produit », mais à une « marque gamme », car Fanta ne se décline pas seulement dans des formats différents, mais

aussi dans des saveurs différentes ; et par suite, il y aurait aussi à accepter que chaque goût de Fanta est une « marque produit », puisque ces variantes ne se déclinent, elles, qu'en des formats (Fanta Agrumes en cannettes, en bouteilles de 500 ml ou de 2 litres). En somme, ainsi conçue, cette « marque produit » n'a pas de sens.

Troisièmement, Kapferer estime qu'une « marque produit » devient une « marque gamme » lorsqu'elle décline une même promesse sur un « ensemble de produits, appartenant au même territoire de compétence » (*supra*). En ce sens, cette variante *marque gamme* apparaît beaucoup plus pertinente que la stratégie *marque produit* de référence, puisque tendanciellement les « marques produits » (hyperonymes) ont toujours la possibilité de se décliner en plusieurs « types de produits » (hyponymes). C'est même la raison pour laquelle on fait de ces produits des marques (comme Findus ou Fanta).

Enfin, concernant la « marque ligne », un doute subsiste : est-ce que Kapferer emploie le terme « marque ligne » pour désigner les lignes elles-mêmes ou la « marque produit » à laquelle celles-ci appartiennent ? Dans le premier cas, les désignations « Cuisine légère », « Tradition » et « Nature marine » seraient des marques lignes (cf. figure 7, *supra*) ; dans le second cas, il faudrait comprendre que Findus serait passé du statut de « marque produit » à celui de « marque ligne », dès lors que cette marque aurait commencé à déployer « plusieurs lignes ». Dans les deux cas, des problèmes persistent. Premièrement, considérer des lignes comme des « marques lignes » est peu sensé, car on devrait alors se poser la question de savoir ce que serait une ligne qui ne serait pas une marque. Et à notre sens, cette question n'a pas lieu d'être, puisqu'une ligne ne peut être une marque sans changer de statut et devenir une « marque cautionnée » (« endorsed brand »). Deuxièmement, le problème tient au fait qu'une « marque produit » qui aurait des lignes (donc une « marque ligne ») serait inévitablement aussi une « marque gamme », puisque ces lignes comprendraient ensuite nécessairement des (types de) produits (cf. figure 13, *infra*). En somme, pourquoi à nouveau vouloir introduire un terme, celui de « marque ligne », si ce n'est pour faire doublon avec celui de « marque gamme », qui déjà fait doublon avec celui de « marque produit » ?

Fort de ces observations, nous estimons que ces variantes sont non pertinentes, et qu'à hauteur des stratégies *marque produit*, *marque gamme* et *marque ligne*, un seul niveau de marque doit être considéré. Telle que conduite par Kapferer, l'argumentation nous inviterait à retenir la pertinence de la « marque gamme », car c'est cette variante qui se situe au plus haut niveau de la hiérarchie. Néanmoins, on pourra toujours se demander qu'elle est la plus-value de parler de « marque gamme », et pas simplement de « marque produit », de « gamme » ou tout simplement de « produit ». Nous y reviendrons.

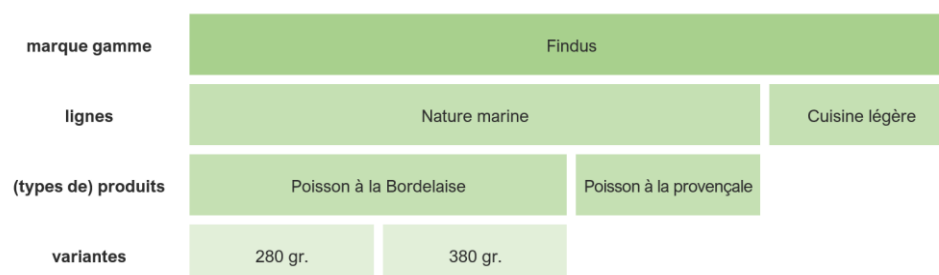


Figure 13. Structure de la stratégie *marque gamme* (ex-stratégie *marque produit*)

### 3.3. La stratégie marque ombrelle

Kapferer envisage la stratégie *marque ombrelle* aussi comme une évolution de la stratégie *marque produit*, dès lors que celle-ci « recouvre des extensions radicales », autrement dit, lorsque « la même marque soutient plusieurs produits dans des marchés très différents ». (2007 : 446). Avec cette nouvelle stratégie, la problématique du marché fait ainsi son apparition, étant entendu que jusqu'à présent Kapferer suggérait des stratégies mettant en relation des services souverain et adjoint évoluant dans un même marché. Désormais, avec la stratégie *marque ombrelle*, cette relation d'appartenance prendrait donc place sur deux marchés soi-disant « très différents » (*supra*).

Sans chercher à savoir sur quelle base on peut considérer des marchés comme similaires ou différents, relevons surtout que Kapferer précise sa pensée en disant « qu'à la différence de la marque produit, où une marque ne renvoie qu'à un seul produit et réciproquement [...] la marque ombrelle recouvre au sens propre et figuré plusieurs catégories de produits » (2007 : 448). Sous ce régime stratégique, le service adjoint serait donc une « catégorie de produits ». Or, comme toute offre est théoriquement toujours une catégorie de produits (la ligne et la gamme sont aussi des catégories de produits), il semble qu'il faille saisir la spécificité de cette « catégorie de produits » dans le fait qu'elle contiendrait justement des produits destinés à des marchés différents de celui où opère le service souverain, soit :

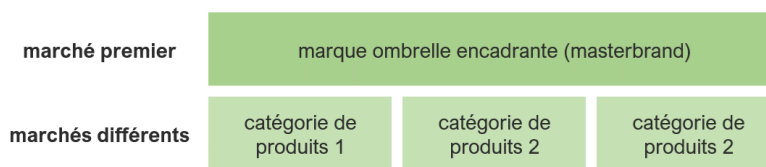


Figure 14. Représentation de la stratégie *marque ombrelle* telle que conçue par Kapferer

Parler de marchés différents ne nous semble toutefois pas heureux, car cette formulation laisse entendre que les produits d'une « marque ombrelle » peuvent ne rien avoir en commun entre eux ou avec elle. Plutôt, il s'agirait de dire que ces marchés et catégories sont spécialisés et complémentaires entre eux, ceci d'autant que Kapferer insiste sur le fait que, sous ce régime stratégique, « la marque mère [le service souverain] est maître : plus qu'un nom, elle fournit un cadre de référence derrière lequel tout devra s'aligner afin d'en devenir l'incarnation, le porte-parole vivant. Ici, la marque est le cadre qui recadre » (2007 : 451).

Enfin, en changeant de plan, pour passer du contenu à l'expression, Kapferer ajoute que comme cette stratégie « n'accepte toujours qu'une seule marque pour l'ensemble [on retrouve alors] l'usage de noms descriptifs pour les produits et services ou les divisions et branches. Ici, point de marques prénoms ou de marques filles » (2007 : 451). Il retient la marque Nivea comme parangon de cette stratégie :

Le prototype de l'ombrelle encadrante est Nivea. On reconnaît à vue d'œil un produit ou une communication Nivea. Il agit dans un grand nombre de catégories : crèmes hydratantes, produits solaires, déodorants, shampoings, produits de beauté, de maquillage. [...]. Tout est codifié de façon centralisée. La masterbrand est forte, parce qu'elle réunit une offre large sous des valeurs très différenciatrices communes. Chez Nivea,

les catégories sont vendues chacune sous une déclinaison du nom : Nivea et un descripteur de la fonction ou de la cible. (2007 : 451)

Parmi ces catégories dénommées, Kapferer cite des services aujourd'hui disparus comme Nivea Visage, Nivea Beauté et Nivea Vital, et d'autres toujours commercialisés comme Nivea Men, Nivea Sun et Nivea Baby (Kapferer 2007 : 595). Mais surtout, avec ces exemples, on a confirmation que les marchés de ces « catégories de produit » ne sont en rien différents de celui de la marque souveraine ; qu'ils la spécialisent plutôt effectivement dans son propre territoire de compétence. En effet, ces services adjoints s'ancrent tous dans le territoire de prédilection de Nivea, le soin pour la peau ; pour la peau des femmes (Nivea Beauté), des hommes (Nivea Men), des seniors (Nivea Vital), des bébés (Nivea Baby), du visage (Nivea visage), et de ceux qui veulent se protéger du soleil (Nivea Sun).

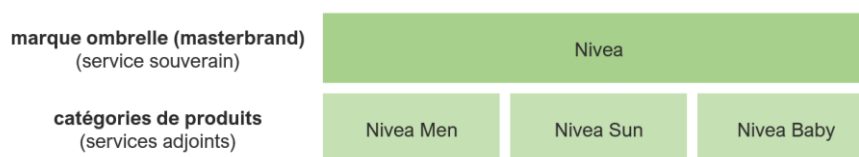


Figure 15. Autre représentation de la stratégie *marque ombrelle* telle que conçue par Kapferer

### 3.4. La stratégie *marque source*

Kapferer clôt la présentation des stratégies de type *branded house* en abordant celle qu'il nomme *marque source*. Il présente cette stratégie comme « similaire en volonté de cohérence à la stratégie de marque ombrelle dite encadrante, [sauf] sur un point clé, qui est d'avoir "deux niveaux de marque" » (2007 : 452). Kapferer entend dire que les services souverain et adjoint sont désormais tous deux des marques, ce qui signifie que pour lui, tous les services adjoints précédemment décrits (comme Nivea Men) ne sont pas des marques. Il explique même pourquoi les services adjoints des autres stratégies ne sont pas des marques ; c'est parce qu'ils n'ont pas de noms propres : « [avec les marques sources,] ses lignes et produits peuvent être prénommés (recevoir un « marque fille »). Ils ne portent plus un nom générique, mais un nom propre » (2007 : 452).

Voici donc ce qui marquerait, au plan de l'expression, la distinction entre stratégies *marque ombrelle* et *marque source*. Mais, au plan du contenu, qu'en est-il ? car il y a un problème. En effet, d'un côté Kapferer soutient que les services adjoints des stratégies *marque ombrelle* ne seraient pas des marques, alors que ceux des stratégies *marque source* le seraient. De l'autre, il continue à reconnaître que, sous la stratégie *marque source*, « la marque mère impose sa vision, un très fort esprit de famille et recadre l'ensemble sous son système de valeurs » (2007 : 453). Ainsi, le problème est que Kapferer sous-entend qu'un service qui n'aurait pas de vision propre peut être une marque : « il existe un vrai esprit Apple, une vision, une mission et des marques filles : Macintosh, iMac, iPod, iTunes » (2007 : 453).



Figure 16. Représentation de la stratégie *marque source* telle que conçue par Kapferer

Notre désaccord avec Kapferer est ainsi important, car, comme nous l'avons déjà vu à propos des stratégies de Aaker, on ne peut concevoir des stratégies différentes si on n'a pas des différences entre elles au plan du contenu. Aussi, comme Kapferer fait uniquement reposer la distinction entre stratégies *marque ombrelle* et *marque source* sur des éléments d'expression (le fait d'avoir ou non un service adjoint prénommé) et qu'il ne propose pas d'autres arguments, nous nous voyons forcé de maintenir notre position théorique (cf. section 2.1), soit : (i) les services adjoints des stratégies *marque ombrelle* ne doivent toujours pas être conçus comme des marques, car ils n'ont pas de vision propre ; (ii) donner un (pré)nom au service adjoint, ce n'est pas nécessairement en faire une marque (raison pour laquelle nous regrettons aussi que Kapferer parle de « marques filles » pour référer aux services adjoints de cette stratégie, et que, de même, nous restons dubitatif sur le besoin d'avoir deux termes pour qualifier le service souverain : « marque source » et « marque mère »).

### 3.5. Des noms pour déterminer des stratégies

Kapferer ne présente finalement pas trois, mais cinq stratégies *branded house*. Ces stratégies ont en commun de décliner des services adjoints reprenant la vision du service souverain, ce qui confirme que la catégorie des stratégies de type *branded house* est fondée sur cette caractéristique au plan du contenu. Puis, il se dessine que c'est la question du marché qui distinguerait ces stratégies entre elles, avec certaines qui déclinerait des services adjoints tantôt dans le même marché générique que celui du service souverain (stratégies *marque produit*, *gamme* et *ligne*), tantôt dans des marchés spécialisés au sein du territoire de compétence du service souverain (stratégies *marque ombrelle* et *source*).

Enfin, comme indiqué dans la section précédente, Kapferer n'introduit pas de distinction au plan du contenu entre les stratégies *marque ombrelle* et *marque source*, alors qu'il le fait entre les autres : la stratégie *marque produit* déclinerait des services adjoints qui sont des variantes de formats, de formes ou de versions ; la stratégie *marque ligne* regrouperait des services adjoints qui sont des catégories « de produits complémentaires » ; enfin, la stratégie *marque gamme* déclinerait des services adjoints qui seulement sont des (types de) produits.

Kapferer ne fait en revanche guère de commentaires sur le plan d'expression de ces trois stratégies. On devine cependant ce qui les distinguerait : pour la stratégie *marque produit*, les services adjoints présenteraient la même identité – et auraient donc le même nom – que le service souverain (le fait qu'ils sont des formats distincts n'altérerait pas l'identité de la « marque produit » souveraine) ; pour la stratégie *marque gamme*, les services adjoints présenteraient également la même identité que le service souverain, à ceci près qu'ils auraient un nom en propre, en principe une *dénomination*, c'est-à-dire un nom commun avec une existence sociale (comme la « pizza aux champignons » de Findus) ; enfin, pour la stratégie *marque ligne*, les services adjoints présenteraient toujours la même identité que le service souverain, mais se démarqueraient par une *désignation*, c'est-à-dire une expression

linguistique créée par l'entreprise qui, pour autant, n'a pas vocation à devenir une dénomination (comme « Cuisine légère » de Findus). Ci-dessous, un résumé de ces modes de références linguistiques :

La dénomination est une entité lexicalisée *collective* donnée par la langue ; elle nous indique ce qui existe pour *nous*, et non juste pour *moi*. Elle a le pouvoir de nous présenter le monde comme un ensemble d'objets *séparés*, dont l'existence séparée est alors effective dans la communauté linguistique. La désignation est une référence discursive *individuelle* à des éléments de notre expérience représentés par des dénominations qui n'a pas vocation à être lexicalisée. La nomination, quant à elle, est une tentative pour donner un nom à un nouvel objet de notre expérience collective. Elle se caractérise d'emblée par une visée dénomminative qui se réalisera ou non selon les circonstances et la forme linguistique qui la constitue. (Frath 2015 : 43-44)

Enfin, pour les deux dernières stratégies, nous avons vu qu'il y aurait les spécificités suivantes à considérer : pour la stratégie *marque ombrelle*, les services adjoints présenteraient une identité toujours commune à celle du service souverain, bien qu'ils jouiraient d'une *nomination* partielle, composée du nom du service souverain et d'un descripteur propre (comme « Nivea Men ») ; finalement, pour la stratégie *marque source*, les services adjoints présenteraient une identité toujours commune à celle du service souverain, mais bénéficierait d'un nom réellement propre et autonome (comme l'« iPhone »).

En somme, Kapferer, comme Aaker, finit par réduire le plan d'expression des stratégies à une composante uniquement linguistique. Cela n'est pas surprenant ; c'est même normal et naturel, car c'est en nommant les choses du monde qu'on les fait exister (la « puissance démiurgique de la dénomination », cf. Frath 2007). Néanmoins, comme nous le verrons à la section 5.3, réduire le plan d'expression à une seule composante linguistique n'est pas suffisant.

	marque produit	marque gamme	marque ligne	marque ombrelle	marque source
plan de l'expression	/aucune référence nominale/	/dénomination/	/désignation/	/nom composé du nom du service souverain et d'un descripteur propre/	/nom propre et autonome/
plan du contenu	/activité dans le même marché que le service souverain/ + /valeur de format, forme ou version de produit/	/activité dans le même marché que le service souverain/ + /valeur de type de produit/	/activité dans le même marché que le service souverain/ + /valeur de catégorie de produits/	/activité dans un marché spécialisé au sein du territoire du service souverain/	/activité dans un marché spécialisé au sein du territoire du service souverain/

Figure 17. Les plans sémiotiques des services adjoints de type *branded house* selon Kapferer

## 4. Discussion et solutions

### 4.1. Correspondances entre Aaker et Kapferer

Les figures 6 et 17 sont supposées rendre compte d'une même réalité : de la catégorie des stratégies de type *branded house*. Or, si les auteurs en viennent à identifier un nombre variable de



stratégies, c'est parce qu'ils divisent cette catégorie de façon différente à partir de critères propres, plus ou moins pertinents et homogènes. En reprenant les observations consignées sur chacun des modèles, on arriverait à figurer les correspondances suivantes :

<b>genre</b> (Kapferer)	branded house				
<b>familles</b> (Aaker)	branded house			Subbrands	
<b>espèces</b> (Aaker)	same identity		different identity	master brand as driver	co-drivers
<b>variantes</b> (Kapferer)	marque produit	marque gamme	marque ligne	marque ombrelle	marque source

Figure 18. Correspondances entre les stratégies de marques de Aaker et Kapferer

Dans ce schéma, les stratégies *marque produit* et *marque gamme* ont été regroupées, car comme signifié à la section 4.2, Kapferer n'offre pas de raisons suffisantes pour maintenir une distinction entre elles, ce qui conduit à assumer que seules quatre (sous-)stratégies méritent d'être considérées. Au plan d'expression, ces quatre stratégies – que nous numéroterons désormais de 1 à 4, par souci de clarté – sont présentées de façon similaire par Aaker et Kapferer, sauf dans le cas de la stratégie 2 que Aaker estime reposer sur des nominations composées (« Mitsubishi Motors »), et Kapferer, sur des désignations (« Cuisine légère »).

<b>nomenclature neutre</b>	stratégie 1	stratégie 2	stratégie 3	stratégie 4
<b>nomenclature de Aaker</b>	branded house same identity	branded house different identity	subbrands master brand as driver	subbrands co-drivers
<b>nomenclature de Kapferer</b>	marque gamme/produit	marque ligne	marque ombrelle encadrante	marque source
<b>plan de l'expression</b>	/sans nom/ ou /dénomination/	/désignation/ ou /nomination composée/	/nomination composée/	/nomination autonome/

Figure 19. La sémantique du plan de l'expression des stratégies de Aaker et Kapferer

Quant au plan du contenu, les recouvrements suivants peuvent être faits, lesquels aident à mieux comprendre les propositions initiales de Aaker sans pour autant résoudre le problème d'indifférenciation persistant entre les stratégies 3 et 4, que nous allons à présent aborder.



stratégies de type <i>branded house</i>		stratégies de type <i>subbrands</i>	
/ne pas altérer l'identité du service souverain/ = /intégrer le service adjoint dans le même marché que le service souverain/		/altérer l'identité du service souverain/ = /spécialiser le service adjoint dans le territoire de compétence du service souverain/	
stratégie 1	stratégie 2	stratégie 3	stratégie 4
/garder la même identité que celle du service souverain/ = /faire du service adjoint un type de produit, une version/	/amorcer une identité pour le service adjoint/ = /faire du service adjoint une catégorie de produits/	/maintenir le service souverain comme driver/ = /faire du service adjoint une catégorie de produits/	/faire que les services souverain et adjoint soient co-drivers/ = /faire du service adjoint une catégorie de produits/

Figure 20. La sémantique du plan du contenu des stratégies de Aaker et Kapferer

#### 4.2. La qualité pour distinguer les stratégies

Pour y voir plus clair sur le plan du contenu des deux dernières stratégies, interrogeons Kapferer, car un des problèmes réside, selon nous, dans les termes utilisés pour nommer et qualifier les services de ces stratégies. Ce problème apparaît notamment avec la notion de « gamme ». En effet, Kapferer n'emploie pas seulement ce terme pour décrire sa stratégie *marque gamme* ou discuter des stratégies *marque produit* ou *marque ligne* (la gamme étant toujours dans ces cas-là le service souverain), mais également pour parler du service adjoint de la stratégie *marque source*, lequel serait une gamme « pré-nommée » :

La marque mère apporte sa signification, son identité, infléchie, modifiée ou enrichie par le nom d'une marque fille pour intéresser et impliquer un segment particulier d'acheteurs. Les gammes « pré-nommées » permettent à une marque, dont le capital doit être préservé, de conquérir des catégories de personnes nouvelles, de s'approprier des territoires nouveaux. (2007 : 454)

Le tableau suivant inventorie la terminologie adoptée par Kapferer :

	stratégie 1	stratégie 2	stratégie 3	stratégie 4
services souverains	(marque) produit (marque) gamme	(marque) produit (marque) gamme	marque ombrelle masterbrand	marque source marque mère
services adjoints	(type de) produit variante	catégorie de produits (marque) ligne	catégorie de produits gamme	gamme pré-nommée marque fille

Figure 21. Les noms attribués par Kapferer aux services des stratégies de type *branded house*

Cette quantité de termes est plutôt désarmante ; elle complique surtout l'opérationnalité des stratégies, car elle n'aide pas à savoir ce qu'on manipule lorsqu'on met en place des stratégies. Aussi, pour résoudre cette complexité, rappelons qu'une gamme est d'abord définie par Kapferer comme une catégorie de types de produits. Puis, ajoutons, comme spécifié à la section 4.3, que cette catégorie regrouperait des types de produits qui spécialiseraient le service souverain dans son territoire de

compétence. Toutefois, ces informations ne sont pas suffisantes, car cela n'indique toujours pas sur quel aspect une gamme prénommée (stratégie *marque source*) se distingue d'une gamme non prénommée (stratégie *marque ombrelle*).

La réponse existe pourtant, et Kapferer l'évoque sans s'y attarder : « Dans la marque source, l'esprit de famille domine, même si les enfants manifestent leur personnalité par leurs prénoms » (2007 : 454). Ainsi, ce serait une personnalité qu'auraient en propre, au plan du contenu, les services adjoints des stratégies *marque source*. Cette notion mériterait toutefois d'être approfondie. Pour notre part, nous nous en tiendrons à la rapprocher de l'idée de caractère ou d'univers, ceci pour indiquer (i) qu'il y a des gammes qui ont du caractère et d'autres qui n'en ont pas, et (ii) que ce caractère reposerait sur une capacité du service adjoint à développer un univers propre sans pour autant se départir de la vision du service souverain. La Nintendo Switch entrerait dans cette catégorie dans la mesure où ce service représente indéniablement la vision de Nintendo, mais en déployant tout un univers qui challenge, nourrit et vivifie la marque souveraine (raison pour laquelle Aaker estime que dans cette stratégie 4, les services adjoint et souverain sont co-drivers).

Néanmoins, en retenant cet exemple, un problème se pose : ce service adjoint n'est pas prénommé (sur le site officiel et sur le logo, on parle de la « Nintendo Switch » et non de la « Switch »). Mais c'est à vrai dire un faux problème, car il est erroné de penser qu'un type de nomenclature détermine seul une stratégie. C'est-à-dire qu'en tant que sémioticien nous reconnaissons que ce n'est pas un élément matériel particulier (comme un nom – dimension *figurative*), mais une constellation d'éléments (s'inscrivant dans une communication globale et créant une impression générale – dimension *figurale*) qui conduit à sentir, puis à comprendre, qu'on a affaire, dans telle situation, à telle stratégie (cf. Perusset 2024a).

Grâce à ce critère, on saisit désormais mieux comment le plan du contenu des quatre stratégies s'articulerait. Dans un premier temps, la stratégie (1) peut viser à ne rien offrir en propre au service adjoint qui demeure une simple spécificité du service souverain ; dans un deuxième temps, la stratégie (2) peut viser à signifier que le service adjoint mérite une attention particulière, qu'il a une valeur, qu'il est spécial ; dans un troisième temps, la stratégie (3) peut viser à mettre en valeur un champ d'expertise du service adjoint, une spécialisation ; enfin, la stratégie (4) peut viser à offrir un caractère au service adjoint, qui le rendrait spectaculaire.

stratégies	branded house		Subbrands	
sous-stratégies	same identity	different identity	master as driver	co-drivers
services souverains	Fanta	KitKat	Nivea	Nintendo
services adjoints	Fanta Shokata /service spécifique/	KitKat Chunky /service spécial/	Nivea Men /service spécialisé/	Nintendo Switch /service spectaculaire/

Figure 22. Les critères déterminants le plan du contenu des stratégies de type *branded house*

### 4.3. Les noms au second plan

Il faut retenir de la présente discussion que c'est le plan du contenu qui détermine la valeur des stratégies. C'est sur ce plan que les spécialistes en branding doivent en premier lieu se pencher. Ensuite, eux et leurs équipes créatives peuvent réfléchir aux éléments d'expression à développer et déployer pour, au mieux, traduire la stratégie adoptée. Bien sûr, les noms font partie de ces éléments d'expression. Pour autant, cette composante linguistique ne suffit pas seule à communiquer une stratégie ou un positionnement. On le constate de façon exemplaire dans la figure 22, avec quatre stratégies de marque différentes qui reposent toutes sur une même stratégie de naming. En effet, comme on l'a dit, une stratégie de naming ne peut pas déterminer, mais seulement indiquer une stratégie de marque, raison pour laquelle un nom a besoin d'être accompagné par plusieurs dispositifs linguistiques et graphiques là où il apparaît – sur les publicités et les packagings, dans les discours institutionnels (sites Internet, brochures). C'est pour cette raison que nous assumons de dire que Aaker et Kapferer ont tort de donner autant d'importance aux noms des services adjoints, même s'il est vrai que des tendances se dessinent lorsqu'on opte pour telle ou telle stratégie de naming : par exemple, il est évident que plus un service adjoint se rapprochera du statut de marque (stratégies 3 ou 4), plus il y aura lieu d'affirmer son identité au moyen d'un nom propre. Et inversement, il semble difficile de vouloir donner un nom à un service adjoint sans l'exclure de la stratégie 1.

Il existe cependant toujours des exceptions. Par exemple, de quelle stratégie relève la glace Ben & Jerry's, dénommée Caramel Brownie Party ? De prime abord, on pourrait dire qu'un tel naming ne peut que participer à rendre spéciale cette glace (stratégie 2). Mais en même temps, c'est une spécificité de Ben & Jerry's que de *brander* chacune de ses offres. C'est-à-dire qu'au regard de la stratégie générale de la marque, Caramel Brown Party n'a rien de spécial ; ce service adjoint est seulement spécial lorsqu'il est comparé aux noms et au packaging des glaces au caramel d'autres marques. Ainsi, parce que nous soutenons que la pertinence stratégique doit être interne à l'organisation et non pas dépendante du marché (cf. section 2.2), et que, de même, le statut d'un service n'est pas fonction de la perception des publics, mais de l'intention de l'organisation, nous concluons que Caramel Brown Party, malgré son nom propre unique, n'est qu'un service adjoint spécifique (stratégie 1) – ce qui confirme qu'en matière de naming il n'y a pas de règles, seulement des tendances et des alternatives plus ou moins heureuses, qu'on pourrait schématiser au moyen du carré sémiotique suivant :

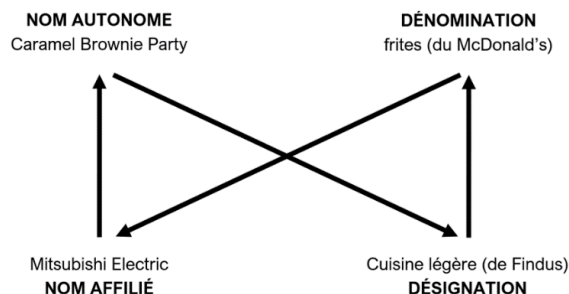


Figure 23. Les stratégies de naming

### 4.4. Les maillons manquants : la déclinaison et le produit

En cette fin de travail, il reste à lever quelques zones d'ombre. Par exemple, si on sait que dorénavant on peut nommer « lignes » et « gammes » les services adjoints des stratégies 2 et 3, qu'en

est-il des services adjoints des stratégies 1 et 4 ? Concernant le service adjoint de la stratégie 1, rappelons qu'on a à disposition plusieurs termes : « variantes » ou « variations », « produits » ou « types de produits ». On a aussi vu que le terme « produit » est complexe, car il peut s'entendre tantôt dans son acception hyperonymique (un produit qui serait une marque) tantôt hyponymique (un produit comme type de produit). C'est en fait le sémantisme même du terme « produit » qui explique cette ambiguïté : un produit étant un service qui originellement provient d'un autre service, donc un service adjoint qui peut avoir une pertinence dans le cadre de différentes stratégies. Pour cette raison, nous écartons pour le moment le concept de « produit », ce qui nous permet de saisir un univers sémantique homogène autour des notions de « type », « variété » et « variation » ; c'est-à-dire que le service adjoint des stratégies 1 s'avère être une facette, un aspect, du service souverain. Le terme commun, mais aussi marketing, de « déclinaison » conviendrait dès lors parfaitement pour désigner toutes ces formes que peut prendre le service souverain. La glace Caramel Brown Party serait, tout simplement, une déclinaison de la marque Ben & Jerry's.

Enfin, il resterait à nommer le service adjoint de la stratégie 4, celui que nous avons reconnu être non seulement spécial et spécialisé, mais également spectaculaire avec un caractère et un univers marqués. Aaker et Kapferer proposent des solutions qui vont dans le même sens : respectivement, « subbrand » ou « marque fille ». Néanmoins, comme ce service n'est toujours pas une marque (même s'il a presque tout d'une marque, sauf le plus important, une vision propre), nous estimons que c'est tout de même induire en erreur que d'intégrer le terme de « marque » ou « brand » dans la nomenclature, car cela laisse entendre qu'il serait quand même une marque (tout affiliée ou subordonnée qu'elle soit). Dès lors, comme nous avons toujours à notre disposition le terme de « produit », il nous semblerait intéressant de le retenir, en étant néanmoins conscient que ce terme peut garder une polysémie. Surtout, nous le choisissons pour signifier qu'on a, avec le produit, un service adjoint complet et autonome, même si manquant encore d'une vision propre. L'iPhone et la Nintendo Switch seraient des *produits* à proprement parler. Pour éviter toute ambiguïté, ils pourraient aussi être qualifiés de « produits flagship », voire simplement de « flagships », c'est-à-dire des produits phares, emblématiques d'une marque (dans ce cas-là, d'Apple et de Nintendo).

Ce point terminologique clarifié, quelques autres précisions importantes restent à apporter. Premièrement, un service n'est jamais intrinsèquement une déclinaison, une ligne, une gamme, un (produit) flagship ou une marque. Son statut dépend de deux choses ; d'une part, de ses caractéristiques intrinsèques (selon ses attributs, il peut tendre vers tel ou tel statut), de l'autre, des décisions de l'organisation, qui peut choisir de le *brander* plus ou moins fortement, comme dans le cas du Coca-Cola Zero qui, sans avoir eu ses attributs altérés, est passé du statut de marque, à son lancement en 2006, à celui de déclinaison du Coca-Cola classique, au début des années 2020. En somme, le statut des services dépend d'un savant mélange entre attributs inhérents et objectifs stratégiques.

Deuxièmement, les stratégies de marque révèlent toutes se distinguer sur un critère lié à la *qualité*, et non pas, comme le suggèrent Aaker et Kapferer, sur des questions de *catégorie*, de *cohérence* ou de *marché*. Expliquons-nous : les stratégies discutées visent en fait toutes à créer des services qui sont ou peuvent devenir des catégories, lesquelles, par principe, sont supposées avoir une cohérence, et de même, correspondre à des marchés (existants ou nouveaux). Ces éléments ne sont donc pas différenciants. En revanche, avec la qualité, c'est un nouveau paradigme que nous proposons, en

suggérant la gradation suivante : d'abord, le service adjoint n'est qu'une facette du service souverain (stratégie 1 ; déclinaison) ; ensuite, il avère avoir un rôle qui mérite d'être mis en valeur (stratégie 2 ; ligne), enfin, il révèle une spécialisation (stratégie 3 ; gamme), voire aussi un caractère (stratégie 4 ; produit flagship). À cet égard, rappelons une nouvelle fois que ce sont des qualités qui sont construites par l'entreprise. C'est-à-dire qu'une organisation pourra vouloir adopter une stratégie 4 pour son nouveau service, mais faillir, et terminer par avoir un service qui se présentera davantage comme une gamme que comme un produit flagship (résultat qu'on découvrirait lors de focus group ou d'enquêtes d'opinion). C'est en ce sens que, s'il y a lieu de proposer des définitions pour les services adjoints étudiés dans ce travail, il faudrait le faire comme suit :

- La déclinaison : solution présentée comme étant un aspect, une facette, sans valeur particulière, du service souverain.
- La ligne : solution présentée comme étant une originalité, une particularité, qui mérite d'être signalée, du service souverain.
- La gamme : solution présentée comme spécialiste dans le territoire de compétence du service souverain.
- Le produit flagship : solution présentée comme spectaculaire, unique, à la fois spécialisée et révolutionnaire, dans le territoire de compétence du service souverain.

Dans cette liste, nous avons à dessein substitué le terme de « service » par celui de « solution », car, comme exposé dans la figure 1, la division première des services se rapporte à leur nature, qui est d'être soit des « organisations » (Beiersdorf, Mondelez International, Alphabet) soit des « solutions » (Nivea, Toblerone, YouTube), et ce, indépendamment du fait qu'une organisation peut aussi décider de créer des solutions à son nom, ce qui se passe dans la majorité des cas lorsqu'elle n'est pas une holding ou une multinationale. Même, nous aurions aussi pu parler d'« offre » au sens où l'offre réfère à la solution en position adjointe.

Ainsi, ce que nous avons présenté dans ce travail, ce sont des logiques propres à des solutions (ou des offres). La question resterait de savoir si ces observations demeurent valides dans le cas de relations d'appartenance avec des services adjoints qui seraient des organisations (en principe presque toujours des filiales). D'un point de vue structural, nous dirions que rien ne devrait en principe changer, si ce n'est évidemment la nomenclature des services adjoints étant entendu qu'une organisation ne peut être ni une déclinaison, ni une ligne, ni une gamme, ni un produit. Et si rien ne doit changer, hormis la terminologie, il y aurait donc aussi lieu de dire que le nom qu'on donne à une organisation adjointe (à une filiale) ne peut déterminer une stratégie précise. En ce sens, l'exemple pris par Aaker de Mitsubishi Electric et Mitsubishi Motors nous paraît infondé (cf. figure 4). Certes, ce sont deux filiales de Mitsubishi Group, ayant des logos et des noms très proches, mais cultivant malgré cela des visions propres, ainsi que le reconnaît Kapferer :

Cette stratégie d'ombrelle flexible est typique des marques japonaises, coréennes et chinoises : Mitsubishi vend sous son nom des voitures, des produits électriques, des ascenseurs, des centrales nucléaires, mais aussi des produits alimentaires sous la marque

Trois Diamants (le symbole de Mitsubishi est composé de trois diamants). [...]. La marque ombrelle est un nom, pas une vision s'incarnant dans des services et des produits. Ce nom est le plus souvent le nom corporate, celui du groupe industriel. C'est pourquoi les filiales bénéficient de grands degrés de liberté. (2007 : 451)

Ces deux filiales ne peuvent donc être des organisations adjointes résultant d'une stratégie *branded house different identity* comme le soutient Aaker (ce qui serait même très réducteur) ; elles sont résolument des marques, c'est-à-dire des services adjoints s'inscrivant dans une stratégie *house of brands* de type *strong endorsement* (si on se réfère au modèle du Brand Relationship Spectrum, figure 4).

### **Conclusion**

Avant de présenter l'architecture finale des stratégies de type *branded house*, voici comment nous suggérerions de procéder pour choisir une stratégie de marque de façon générative. D'abord, la question cruciale serait de savoir si on souhaite ou non créer une marque, à savoir, en termes sémiotiques, si on souhaite ou non attribuer une vision propre à la solution (le choix devra être fonction des attributs de la solution et de la stratégie de l'entreprise). Si on veut que la solution soit une marque, alors on optera pour des stratégies de type *house of brands*, si non, pour des stratégies de type *branded house*, celles que nous avons analysées dans ce travail. En retenant la voie *branded house*, il faudra ensuite choisir entre attribuer une mission propre (une spécialisation) au service adjoint (stratégies 3 et 4) ou faire participer le service adjoint à la mission du service souverain (stratégies 1 et 2). À nouveau, ces choix devront se fonder sur les caractéristiques inhérentes de la solution et les objectifs stratégiques de l'organisation. Si la première voie est retenue (stratégies 3 et 4), il faudra choisir entre donner ou non du caractère au service adjoint, respectivement choisir entre la stratégie 4 (*co-drivers / marque source*) ou la stratégie 3 (*master brand as driver / marque ombrelle encadrante*). Si c'est la seconde voie qui est privilégiée, il faudra choisir entre mettre ou non en valeur le rôle que joue le service adjoint dans la mission du service souverain, respectivement choisir entre la stratégie 2 (*different identity / marque ligne*) ou la stratégie 1 (*same identity / marque gamme*). Comme précédemment, ces choix devront être fonction des attributs inhérents au service adjoint et des objectifs visés par l'organisation.

Sur ce point, il y aurait aussi lieu de formuler l'hypothèse qu'une ligne, une gamme et un produit flagship peuvent n'avoir que très peu de profondeur d'assortiment, voire, au moment de leur lancement, aucune profondeur. Par exemple, aujourd'hui, il n'y a guère d'inconvénient à considérer KitKat Chunky comme une ligne (ce service remplit la mission de KitKat de façon originale, de façon plus gourmande). Néanmoins, lorsqu'il a été lancé en 1999, cette ligne n'avait pas encore toutes les déclinaisons qu'on lui connaît aujourd'hui (KitKat Chunky Peanut, KitKat Chunky Popcorn, etc.). C'était une ligne sans déclinaisons. Et inversement, on peut très bien créer des lignes a posteriori, comme l'a fait Findus, en décidant de regrouper plusieurs de ses types de produits sous diverses lignes (cf. section 4.1).

Quant au nom des stratégies étudiées, plutôt que de les numéroter ou de reprendre les terminologies discutées de Aaker et Kapferer, nous préférons les nommer conformément au nom du service adjoint qu'elles créent : stratégie de la déclinaison, stratégie de la ligne, de la gamme et du (produit) flagship (peut-être de meilleures formules existent, mais en l'état, celles-ci nous paraissent

convenir). Enfin, pour ce qui est du nom des services souverains de chaque stratégie, nous pensons aussi qu'il pourrait exister des termes plus appropriés que *masterbrand*, *marque produit* ou *gamme*, *marque ombrelle* et *marque source*, pour la raison simple que le service occupant cette place souveraine peut ne pas être une marque, comme dans le cas de la relation entre la gamme Nivea Men (service souverain) et sa ligne Nivea Men Active Energy (service adjoint). Pour cette raison, nous proposerions de continuer de parler de « service souverain ».

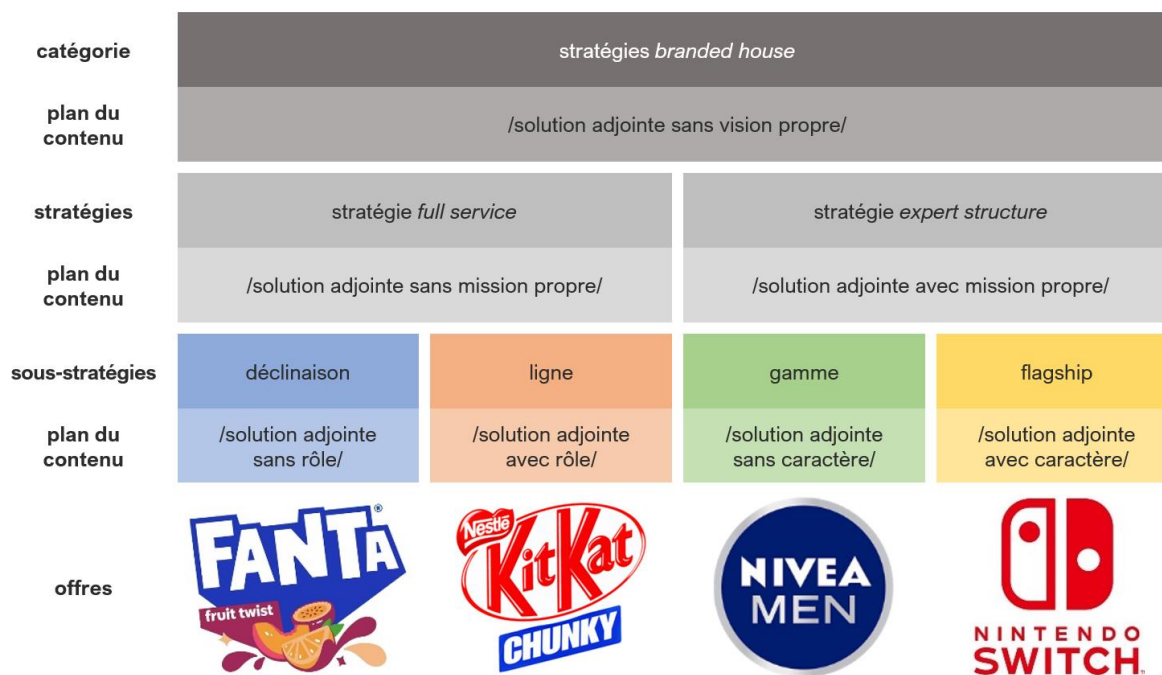


Figure 24. Nouvelles terminologie et sémantique des stratégies de type *branded house*

## Bibliographie

- AAKER, David  
2004 *Brand Portfolio Strategy*, New York, Free Press.
- CONEJO, Francisco & WOOLISCROFT, Ben  
2015 "Brands Defined as Semiotic Marketing Systems", *Journal of Macromarketing*, 35(3), p. 287-301.
- FRATH, Pierre  
2015 « Dénomination référentielle, désignation, nomination », *Langue française*, 188, p. 33-45.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
2002 [1966] *Sémantique structurale*, Paris, PUF.
- HJELMSLEV, Louis  
1971 [1943] *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- KAPFERER, Jean-Noël  
2007 *Les marques capital d'entreprise* (4<sup>e</sup> éd.), Paris, Éditions d'Organisation.
- PERUSSET, Alain  
2021 « L'expérience au cœur du marketing postmoderne : Regard sémiotique sur les offres marchandes », *Acta Semiotica*, 2, p. 247-265.
- PERUSSET, Alain  
2024a « La marque comme service ayant une vision propre. Une approche sémiotique des architectures de marques », *Semiotica*, postpress.

PERUSSET, Alain

2024b « Éléments de sémiotique stratégique. La pertinence dans les portefeuilles de marque », *Acta Semiotica*, 7.

RASTIER, François

2009 *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.

VARGO, Stephen L. & LUSCH, Robert F.

2004 “Evolving to a New Dominant Logic for Marketing”, *Journal of Marketing* 68 (January), p. 1-17.

Pour citer cet article : Alain Perusset. « Comment (inter)définir les concepts de produits, marques, gammes et lignes ? Exploration sémiotique des stratégies de marque de Aaker et Kapferer », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8739>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957



## **Rééditions**

# ACTES SEMIOTIQUES

*Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, « Les interactions risquées », 2005, (réédition)

Relire LIR

Franciscu Sedda  
Università degli Studi di Cagliari

## 1

Les livres à succès risquent toujours d’occulter eux-mêmes leur complexité interne, leurs nuances, leurs contradictions productives. C’est pourquoi, après quelques années, il vaut la peine de les republier, afin qu’ils puissent être relus avec ce sens d’aventure et de découverte susceptible de réactiver une confrontation corps à corps porteuse de plaisirs renouvelés et de surprises inattendues.

Les interactions risquées (LIR) – publié en 2005 comme n° 101-103 des *Nouveaux Actes Sémiotiques* – est, pour la sémiotique, l’un de ces livres. Et sa republication dans les *Actes* après près de vingt ans sert (aussi) à cela. Non seulement à le faire circuler davantage, mais aussi à le relire.

Pour témoigner de son succès, il y a les différentes traductions du volume : en espagnol, *Interacciones arriesgadas*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009 ; en italien, *Rischiare nelle interazioni*, Milan, Franco Angeli, 2010 ; en portugais, *Interações arriscadas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014 ; en lituanien, *Prasmė anapus teksto. Sociosemiotiniai esė*, Vilnius, Baltos lankos, 2015.

Mais encore plus, il y a l’usage extensif, par une communauté internationale de chercheurs, du modèle qui se trouve au cœur de l’ouvrage : « l’infini de Landowski » (mais aussi « les montagnes russes de Landowski » !), comme l’appellent les étudiants et étudiantes en l’associant plus ou moins volontairement à d’autres grands diagrammes totémiques – comme « le triangle de Peirce », « le carré de Greimas », « la sphère de Lotman » – qui servent d’introduction aux (et de réduction des) dynamiques de la sémiose.

## 2

Cet appel apparemment ludique aux appréhensions estudiantines des modèles a son aspect sérieux : à s’approprier de manière extensive une idée nouvelle, on met en œuvre un mécanisme de traduction qui en banalise le contenu, favorisant ainsi sa diffusion pratique mais augmentant du même coup le risque de son appauvrissement théorique<sup>138</sup>. Ce que l’on gagne en extension risque de se perdre en intensité.

---

<sup>138</sup> Quand on n’en arrive pas à des formes de perversion : à cet égard, voir Lotman (1994 : 76) qui, en développant cette idée, l’illustre à travers le malentendu de la philosophie de Nietzsche par le nazisme.

L'effet d'extension du « modèle syntaxique des régimes de sens et d'interaction »<sup>139</sup>, comme Landowski l'a récemment redéfini, est rendu évident par deux aspects : sa mise à l'épreuve transnationale, en Europe et en Amérique du Sud en premier lieu, qui l'a inévitablement exposé à des appropriations et « pertinentisations » locales, liées aux débats intellectuels et aux sensibilités culturelles qui animaient les différentes sémiosphères qu'il a rencontrées et imprégnées ; sa mise à l'épreuve, par des chercheurs expérimentés ou par des jeunes chercheurs, bien au-delà des objets que Landowski aborde principalement dans le volume (comme les relations face-à-face, la conversation, la danse, la guerre) jusqu'à rencontrer des phénomènes nouveaux ou apparemment distants comme les expériences métropolitaines, la viralité en ligne, le Covid, les formes de tourisme, le populisme politique, pour n'en mentionner que quelques-uns.

Notre diagnostic, disons-le tout de suite, est que cet usage extensif n'a pas épuisé tous les contenus du volume. Au contraire, il a à chaque fois testé, révélé et approfondi différentes zones d'intensité de la réflexion landowskienne. Les contenus du volume se sont ainsi trouvés exposés à une critique positive, productrice de renforcements, d'intégrations, de révisions et de développements.

Certes, l'usage peut provoquer un certain degré d'usure. Et une application mécanique – programmée ! – du modèle peut donner des résultats maniéristes, qui disent peu de la réalité qu'ils explorent et offrent encore moins à la validation et à l'implémentation du modèle en soi. Cependant, dans ce travail extensif, il peut aussi se développer une variation dans la répétition, un ajustement continu du modèle et avec le modèle : une application réitérée et néanmoins sensible et expérimentale, capable de générer une satisfaction intellectuelle et des avancées théoriques non négligeables. La répétabilité de l'épreuve ayant une telle valeur scientifique, la réutilisation de l'outil sémiotique peut renforcer sa puissance d'observation. D'ailleurs, Landowski lui-même nous a enseigné quel plaisir et quelle valeur cognitive peuvent découler de l'habitude<sup>140</sup>, de la familiarité avec une pratique (y compris une pratique analytique) à laquelle on tient et que l'on finit par incorporer.

### 3

Le lecteur attentif aura deviné que, posées ces prémisses, celui qui écrit cette préface se trouve dans une situation délicate : introduire le texte pour le néophyte en confirmant l'impulsion à simplifier ses contenus ? Ou bien essayer de rendre toute sa complexité, risquant ainsi de devenir un Pierre Ménard à la manière de Borges, réécrivant mot pour mot le Don Quichotte ?

Une troisième possibilité serait d'indiquer les développements ouverts par LIR et la façon dont ceux-ci ont rétroagi sur le modèle lui-même : un travail difficile mais plausible, si ce n'est qu'il a déjà été fait, avec beaucoup plus d'autorité et de compétence, par Eric Landowski lui-même !

Dans plusieurs essais de grande valeur<sup>141</sup>, Eric a en effet incarné cette méthode de travail qui, peut-être en la mythifiant un peu, me semble avoir été au cœur du séminaire parisien dirigé par Algirdas J. Greimas : proposer un modèle à ses pairs, mettre cette hypothèse sur le fonctionnement et l'analyse du sens à l'épreuve d'une communauté et d'une série de cas aussi large que possible, revenir sur son hypothèse en lisant et en « prenant au sérieux » ce que d'autres ont fait avec son modèle.

---

139 Définition dans laquelle l'idée de *régime*, en tant que mécanisme dynamique et productif, ne doit pas passer au second plan par rapport aux idées de sens et d'interaction.

140 Voir « Pour l'habitude », Landowski 2004 : 149-158.

141 Landowski 2021, 2024.

Une leçon de « méthode » que nous jugeons important de souligner, car dans une époque de productivisme intellectuel compulsif et souvent erratique, la disposition d'Eric Landowski à prendre pleinement en charge ce que d'autres faisaient avec son modèle témoigne d'une approche peut-être démodée mais féconde dans la recherche. Une attitude de construction d'outils sémiotiques efficaces de manière dialogique et partagée, capables de répondre à la question du sens émanant des phénomènes à explorer, nous semble être l'essence même à préserver et à actualiser du faire (communauté) sémiotique, quelle que soit la foi (à une école sémiotique) professée.

#### 4

Revenir sur LIR implique donc, pour nous, réfléchir sur le texte tout en réfléchissant à la réflexion que Landowski mène à la suite des multiples analyses qui ont été proposées à partir de son travail. En même temps, cela implique de s'aventurer dans ses plis, peut-être dans ces parties de LIR oubliées ou sous-estimées, dont la valeur relative émerge précisément en voyant ce qui a été, ou n'a pas été, utilisé du modèle au fil des années. En d'autres termes, nous sommes poussés vers une discussion à la fois de plus en plus méta- et intra-, un dialogue qui d'un côté tient compte des autres rediscussions du modèle – y compris celles menées par son propre auteur – et de l'autre pénètre dans le tissu de LIR, dans ses concepts et sa structure.

Un point de départ utile pour ce travail complexe et délicat, que nous aborderons ici de manière incomplète et partielle, en lien avec notre relation spécifique avec l'œuvre, est la possibilité de saisir la philosophie ou, si l'on préfère, l'idéologie sous-jacente à LIR. Dans l'introduction du volume, Eric Landowski souligne clairement que chaque modèle véhicule des valeurs, un sens des choses spécifique, qui se reproduit à travers l'analyse même. Landowski le montre efficacement à travers une analyse rapide du « schéma narratif » de Greimas, imprégné d'un sens spécifique de la vie, fondé sur l'idée d'un « ordre » à maintenir ou à rétablir. LIR, comme tout texte, ne peut échapper à cette dynamique : encore moins le peut-il précisément parce qu'il propose un modèle efficace. LIR est une machine séductrice, qui nous pousse à adopter un point de vue, une orientation sur le sens, tant à travers ses contenus que par son style argumentatif et son écriture. À présent, il est clair que cette position conduit à une pertinentisation et une valorisation, voire à une exaltation, de la sensibilité, entendue comme la faculté générale qui permet d'entrer réellement et profondément en dialogue avec l'altérité, avec d'autres sensibilités : la sensibilité serait donc cette capacité d'accueillir l'altérité, de la traduire et de se traduire à travers elle<sup>142</sup>.

Dans ses prises de vue du modèle, Landowski (2024) a fortement souligné que la sensibilité ne doit pas nécessairement être réduite à la dimension corporelle, au pur et simple corps-à-corps, car elle vise à dépasser la distinction corps/esprit : d'où son appel à l'idée de « sensibilité intellectuelle », c'est-à-dire cette sensibilité qui est nécessaire pour mener un dialogue productif (un dialogue qui devient danse, cf. Landowski 2004 : 173 et *sq*), par exemple entre deux étrangers qui cherchent à se connaître

---

142 Il nous semble utile de jeter un pont entre cette idée de sensibilité et la distinction entre « comprendre » l'autre, comme acte appropriatif qui va de soi à soi en passant par l'autre, et « traduire » l'autre, comme acte d'hospitalité qui va de l'altérité à l'altérité, transformant et ouvrant radicalement le soi à la relationnalité ; distinction que nous avons avancée à partir de Sedda 2006 (p. 34).

vraiment, ou entre un anthropologue et la communauté qu'il est en train d'« étudier », mais aussi entre sémioticiens de « tribus » différentes !<sup>143</sup>

Donc l'*ajustement*, le devenir *autre* ensemble, se présente comme une forme euphorique de production de sens, capable non seulement d'échapper à l'insignifiance de l'action programmée et à l'absurdité de l'événement hasardeux, mais aussi de se détourner du paradigme dominant de la manipulation, c'est-à-dire d'un mode de communication centré sur l'intentionnalité, voire sur la rationalité stratégique, où il y a toujours un gagnant et un perdant. L'utopie de l'ajustement réside dans la possibilité de gagner ensemble, nécessairement ensemble, et dans la capacité de communiquer bien au-delà d'une intentionnalité préétablie, transparente pour le sujet, imposée d'en haut sur le réel.

Bien que Landowski souligne que, du point de vue de l'analyste, le modèle des régimes d'interaction est simplement un « parcours de lecture » plutôt qu'un « parcours initiatique pour un hypothétique sujet en quête de sens »<sup>144</sup>, cette tension utopique reste inscrite dans la téléologie même du modèle, visible dans la numérotation de ses phases<sup>145</sup> : la phase numéro I est celle, chaotique, liée à l'*accident*, de laquelle le sujet s'extrait en passant à la phase II de la *manipulation*, où le monde est en quelque sorte placé sous le contrôle de l'intentionnalité, pour atteindre un état stable mais tendanciellement insignifiant comme dans la phase III de la *programmation*, et pour arriver finalement à la phase IV, celle de l'*ajustement*, où le conflit entre nécessité et liberté se résout mythiquement à travers une exposition du sujet sensible à un risque acceptable et même plaisant.

Cela n'empêche pas que de l'ajustement on puisse retomber dans l'aléa et ainsi relancer tout le processus, comme dans un mouvement perpétuel du sens. Landowski illustre tout cela avec une approche littéraire : il imagine le parcours d'un sujet qui, se retirant d'un monde dépourvu de sens et proche de l'absurde, se confie d'abord à un Dieu, puis se réfugie dans une ritualité plate, et finalement, pris par l'ennui, entre dans un régime qui lui permet de redécouvrir un plaisir régulé de l'inattendu qui, poussé à l'extrême, le ramènerait encore vers une imprévisibilité radicale, le conduisant ainsi à recommencer le tour sur les montagnes russes – ou l'infini.

En dépit de la schématisation que Landowski lui-même reconnaît dans cet exemple, il reste le fait que le diagramme landowskien semble poussé dans cette évolution par des *relations d'implication*<sup>146</sup> qui, bien que projetées vers l'avant, rappellent la logique par implication (mais à rebours) du schéma narratif canonique greimassien.

Or, nous pensons qu'il est légitime de se demander pourquoi cette juste ouverture sur la processualité, sur le traitement de ce qui était les positions du carré sémiotique sous forme de *parcours*, doit nécessairement se résoudre en *ce* parcours. On peut certainement l'imaginer comme un parcours privilégié ou même canonique, mais réduire le champ de la processualité à ce seul développement est

---

143 Le fait que la sensibilité ait souvent été réduite (même par moi !) à une seule de ses occurrences, comme celle relative au corps-à-corps (la danse comme dialogue), révèle à notre avis combien est puissante (et à certains égards inévitable) la dynamique « idéologique » de simplification de la complexité, dans ce cas favorisée par le climat néo-phénoménologique dans lequel le travail se situait mais aussi par la nécessité de dépasser une idée manipulatrice de la communication fortement axée sur le cognitif et donc perçue, à tort ou à raison, comme désincarnée.

144 LIR, p. 73.

145 LIR, p. 72.

146 LIR, p. 78 et p. 81.

précisément un fait idéologique, dans le sens où ce n'est qu'une des réalisations possibles de l'axiologie<sup>147</sup> : une réalisation qui a sa propre cohérence intime (et même belle), mais qui se détache sur un champ de processualité bien plus varié, hétérogène, contradictoire. Nous détournons ici, pour les besoins de notre discours, l'idée d'Eco (1975 : 359-371) selon laquelle l'espace culturel est intimement contradictoire et chaque énoncé, à moins qu'il ne rende évidentes ces contradictions, sélectionne « idéologiquement » de cet espace des propriétés tout en ignorant ou en cachant d'autres<sup>148</sup>.

Que l'ajustement mène à l'accident, pour prendre un exemple évoqué par Landowski, est une possibilité mais non une nécessité. Une *sensibilité réactive* peut en effet être vue non seulement comme une ouverture vers une *sensibilité perceptive* prête à basculer dans le régime de l'*aléa*, mais aussi, à l'inverse, comme le prélude à une action pleinement *programmée*. Imaginons la formation d'une habitude de comportement ou un effet de type pavlovien : celui-ci se réalise à partir d'une interaction sensible qui commence par être perceptive, puis devient réactive avec le temps et finit par se figer pour devenir une relation algorithmique de cause à effet, qu'elle soit régie par une stricte régularité causale ou par une régularité symbolique plus flexible.

En d'autres termes, si nous développons cet exemple, nous pourrions voir le processus se déplacer dans le sens inverse. Et si nous reprenions le concept de *rection*, ou de récursivité de caractère oblique, que Landowski avance quelques pages plus loin<sup>149</sup>, nous verrions comment il est possible d'envisager des mouvements qui vont de l'ajustement à la manipulation ou du hasard à la programmation, sautant en quelque sorte des étapes du parcours canonique, ou préfigurant d'autres schémas processuels, par exemple de type circulaire. Nous avons montré comment, lors de la rencontre avec une œuvre d'art telle que *The Weather Project* d'Olafur Eliasson<sup>150</sup>, réalisée à la Tate Modern de Londres en 2003, à l'accident qui déstabilise les sens suit un ajustement perceptif, une tentative de syntoniser sa propre sensibilité avec celle qui émane de l'œuvre-environnement, pour ensuite reconnaître dans les figures du monde qui apparaissent sur la scène des actants capables d'instaurer un projet manipulateur, jusqu'à découvrir que l'on est piégé dans un parcours programmé qui, en se réalisant, rouvre sur un nouvel étonnement tant sensible que cognitif...

Ces formes *autres* de processualité d'ailleurs déjà préfigurées dans LIR, comme nous l'avons anticipé en parlant de rection : pensons aux formes de *récursivité verticale* (l'aléa qui produit l'aléa, la manipulation qui produit la manipulation, etc.) ou à cette *fractalité* esquissée par l'un des diagrammes du volume, où, à l'intérieur de chacun des régimes, on entrevoit en abyme la présence de tout le modèle

---

147 Cf. Greimas & Courtés 1979, « Idéologie », *ad vocem*.

148 Au-delà du ton démystificateur de l'affirmation d'Eco, il reste vrai, dans l'esprit lotmanien, que même sans le vouloir et ne serait-ce que pour des raisons d'organisation conceptuelle et d'efficacité expositive, nous sommes constamment engagés à produire des textes et des modèles qui finissent par jouer le rôle de « grammaires », mettant fatalement en arrière-plan la complexité dont ils émergent et à laquelle ils voudraient pourtant donner accès. Notre objectif, comme nous le montrerons dans le reste du texte, est donc d'inviter à regarder au-delà de l'identification d'une processualité « canonique », afin de rendre visibles d'autres processualités qui non seulement sont possibles mais, surtout, sont actives dans les phénomènes que nous étudions. Toutes ces processualités, prises dans leur ensemble, tendent à configurer un espace contradictoire à sa manière, fait de processualités qui « se déplacent » dans des directions différentes et parfois opposées ; des processualités qui, prises individuellement, configureraient et véhiculeraient chacune une « idéologie » spécifique.

149 LIR, p. 80.

150 Sedda 2013.

et donc la sous-articulation d'un régime donné selon des « mini-parcours de transformation eux-mêmes complexes »<sup>151</sup>.

Le discours pourrait être encore développé en en saisissant les implications critiques et les différences de valeur et de niveau. Par exemple, le concept de rection tend à prendre un caractère instrumental, dans lequel un régime est utilisé pour en activer d'autres. Il s'agit d'un thème important pour tracer les pratiques concrètes de génération du sens sur lesquelles Landowski revient avec de nombreux approfondissements et exemples, même dans sa relecture la plus récente du modèle. On pourrait donc se demander s'il existe des processualités de type instrumental et d'autres de type existentiel (et pourquoi pas aussi critiques et ludiques ?), ou si chaque processualité peut assumer les deux valorisations.

Ou encore, il faudrait considérer que les différents régimes non seulement se concatènent de manière syntagmatique ou se présentent de manière paradigmatique comme des alternatives, mais agissent simultanément, coexistent, sont « toujours là », comme Landowski l'a récemment écrit en parlant de l'aléa. Dans cette coprésence, les différents régimes peuvent donc se renforcer ou s'annuler mutuellement ; il peut se produire des dominances qui plient les régimes contextuellement subordonnés à la logique et à l'identité de celui qui prévaut. Ou bien, à l'inverse, nous pourrions voir émerger des régimes intermédiaires<sup>152</sup>, confus. Peut-être même des *régimes sans nom*.

Notre propos est donc d'inviter le lecteur de LIR à saisir, dans le modèle, deux aspects. D'une part, les implications d'une phase historique de la recherche et donc les motifs d'une idéologie qui s'y insinue, bien que l'auteur lui-même rappelle que son travail ne vise pas à identifier les lois du devenir, ni à limiter la gamme des possibles ou à réduire une « analytique de la signification » à une morale ou à une philosophie<sup>153</sup>. D'autre part, nous souhaitons contribuer précisément à relancer, avec la réédition de LIR, cette sensibilité à l'exploration des potentialités théoriques et analytiques du modèle, encore à recenser et à mettre à l'épreuve dans l'avenir.

## 5

Comme nous l'avons anticipé, le choix de Landowski d'identifier une processualité spécifique comme plus porteuse que d'autres n'est pas, et n'a pas été, dépourvu de motivations et de significativité. En plus de sa logique et de son élégance théorique, l'émergence de cette philosophie sémiotique a été favorisée par des développements internes et externes au champ sémiotique. De toute évidence, la rédaction en 1987 de *De l'imperfection* par Greimas, avec son puissant retour sur l'esthétique et l'esthésique, a contribué de manière significative, à lancer un défi (y compris à la belle écriture) aux sémioticiens. Par ailleurs, une atmosphère néo-phénoménologique plus générale, imprégnant le passage entre les deux millénaires, exerçait également une pression sur l'étude du sens, laissant des traces dans une série d'œuvres contemporaines<sup>154</sup>. Cependant, il serait erroné de sous-estimer aussi l'apport de la

---

151 LIR, p. 76.

152 Landowski (2024), dans sa relecture du modèle, insiste beaucoup sur cet aspect.

153 LIR, p. 92.

154 Pensons, entre autres, à Landowski 1997, Fabbri 1998, Pezzini 2002 (éd.), Fontanille 2004, Marrone 2001, 2005. Nous nous permettons de faire également référence à Sedda 2003.

sensibilité propre à la sémiotique sud-américaine, en particulier brésilienne, avec laquelle Landowski dialoguait de manière féconde et a continué à dialoguer au fil du temps<sup>155</sup>.

En ce sens, LIR – qui synthétisait en fait ce que Landowski développait depuis longtemps dans des essais comme ceux qui composeront *Passions sans nom* – peut également être lu comme un capteur des transformations sociales et académiques plus vastes.

En premier lieu, comme en témoigne le volume lui-même, Landowski, avec LIR, répondait à une recherche de sécurité « qu'on vise, qu'on exige, qu'on impose dans tous les domaines »<sup>156</sup>, selon ses propres mots en 2005. La réévaluation de l'ajustement et de l'aléa constitue donc une réponse politique à cette anxiété sécuritaire qui, comme dans la meilleure tradition, crée ce qu'elle craint précisément parce qu'elle ne parvient pas à le comprendre. La sémiotique en tant que discipline académique aurait reproduit en miniature cet esprit du temps, en concentrant son attention théorique sur la déixis de la *prudence*, « vertu chère aux manipulateurs comme aux programmeurs »<sup>157</sup>, alors que Landowski revendique les mêmes droits et le même statut pour la déixis de l'*aventure*, qu'elle soit pratiquée (socialement et, pourquoi pas, analytiquement) sous forme d'ajustement ou d'accident. LIR tisse du début à la fin une isotopie sémiopolitique et, ce faisant, nous rappelle que derrière nos théories se cache toujours un positionnement – une position de subjectivité – par rapport au temps et aux événements que nous vivons. Et que ce positionnement n'est pas nécessairement en contradiction avec la qualité de nos propositions théoriques mais qu'il peut, sous certaines conditions, contribuer à les rendre plus profondes et efficaces. Ainsi que plus honnêtes intellectuellement. En même temps, cela nous pousse à percevoir le modèle comme un outil pour lire les dominantes historiques et leurs transformations<sup>158</sup>, afin de nous interroger sur le sens des choses dans lesquelles nous sommes immergés. Il n'est pas difficile, en suivant cette piste, de se demander si aujourd'hui, près de vingt ans plus tard, nous ne sommes pas passés d'une dominante sécuritaire à une dominante aléatoire, qui se matérialise dans les crises écologiques, humanitaires, diplomatiques et économiques concomitantes qui marquent notre quotidien. Et, en poursuivant cette interrogation, nous pourrions nous demander si nous en sommes arrivés là à cause d'un excès de programmation ou d'un défaut de capacité d'ajustement, ou à cause de manipulations de mauvaise qualité (voire de mauvaise foi), ou parce que l'aléa était là et réclamait sa place. De plus, on pourrait avancer l'hypothèse que notre époque est déstabilisante précisément parce qu'elle est complexe, parce qu'elle est traversée par des tensions extrêmes entre la programmation – automatisation, algorithmes, intelligences artificielles, autoritarismes – et l'aléatoire – instabilité climatique, migrations, multiplication des voix et des vérités, leaderships et individualismes, petits et grands conflits. Ce n'est pas ici le lieu d'apporter des réponses, mais seulement de proposer de voir le modèle de Landowski comme une grille pour lire, et avant tout pour saisir, ce champ problématique.

---

155 Voir De Oliveira & Landowski 1995 (éds.) ; Assis Silva 1996 (éd.) ; Landowski & Fiorin 1997 (éds.), Landowski, Dorra & De Oliveira 1999 (éds.). Pour une célébration et une relance de ces dialogues sud-américains et transnationaux avec la figure et l'œuvre de Landowski au centre, voir De Oliveira 2013 (éd.) et 2014 (éd.). Pour les développements récents dans cet axe de recherche, voir principalement les publications dans *Acta Semiotica* et la bibliographie dans Landowski 2024.

156 LIR, p. 13.

157 LIR, p. 96.

158 Sur ce sujet, voir également Demuru 2019.



Non sans avoir remarqué auparavant que la coexistence extrême et paradoxale des tensions entre la programmation et l'aléatoire met en évidence que, dans leur première formulation, les « montagnes russes » de Landowski ne passaient pas par les termes complexes du carré greimassien. Ne serait-il pas opportun d'expérimenter également dans cette direction ?

En second lieu, en partant d'une critique de l'idée de manipulation et en la ramenant au statut d'« un régime de sens et d'interaction parmi d'autres »<sup>159</sup>, LIR anticipait des problématiques théoriques et sociales de plus en plus pertinentes. Par exemple, en déplaçant l'accent de la centralité de la *manipulation* vers celle de l'*ajustement*, Landowski anticipait un changement généralisé dans le champ sociosémiotique, auquel il offrait de nouveaux outils d'analyse et de réflexion. Pensons à la dimension du politique, à sa crise en tant que lieu d'une action technocratique-stratégique qui ouvrait une époque dominée par un consensus phatique-contagieux, basé sur un corps-à-corps qui trouvera dans les nouvelles formes « désintermédiées » de communication en ligne un facteur puissant de renouvellement et de renforcement. Le modèle landowskien s'offrait donc, immédiatement, comme un outil pour analyser ce changement, ou si l'on préfère, cette dérive. De plus, la révision de la physiologie interne de la manipulation ouvrait la voie à l'insertion, dans l'analyse et dans le jeu communicationnel, d'instances non humaines, possédant des objectifs sans nécessairement être dotées de volonté. En détachant la manipulation d'une philosophie du Sujet volontariste, Landowski ouvrait une nouvelle lecture de l'intentionnalité, réintégrant dans le jeu interactantiel la trame complexe du vivant et de l'objectalité<sup>160</sup>. Pour le dire avec Landowski, « les plantes ont beau ne rien “vouloir”, elles n'en sont pas moins, comme tous les êtres vivants, tendues vers l'équivalent d'un but : continuer à vivre et se reproduire »<sup>161</sup>. Le défi est donc de réintégrer dans le jeu de la sémiotose l'hétérogénéité des actants qui y participent et que les différents régimes nous permettent de reconnaître dans leur apport et leur spécificité.

Enfin, en s'inscrivant dans un débat plus large sur la relation entre textes et pratiques, Landowski contribuait à sa manière à un rapprochement entre sémiotique et regard ethnographique, aujourd'hui réévalué par une partie de ceux qui se consacrent à l'étude sémiotique des cultures. Un rapprochement évident dès la préface de *Passions sans nom*, où Landowski critique ce processus de « nettoyage méthodique » – pourtant nécessaire du point de vue d'une discipline en cours de construction – qui favorisait la construction d'un « *objet-texte* aussi détaché que possible des circonstances particulières de son engendrement »<sup>162</sup>, c'est-à-dire de cette dimension nécessairement *indexicale* qui est aujourd'hui si centrale dans l'anthropologie du langage<sup>163</sup>. Face au risque de substantialiser la différence entre les deux domaines, celui des textes et celui des pratiques, LIR offrait alors et offre toujours un modèle puissant pour tracer les interactions en cours, pour saisir les dynamiques du sens dans leur contextualisation. Certes, plutôt que de s'orienter vers la description dense et la processualité en tant qu'événement singulier et à chaque fois unique, la proposition landowskienne réaffirmait l'attitude sémiotique qui consiste à appréhender des structures, ou si l'on préfère, des matrices plus abstraites et

---

159 Landowski 2024.

160 Cf. Landowski & Marrone 2001.

161 Landowski 2024.

162 Landowski 2004 : 3.

163 Cf. Silverstein 2022.

générales. Cette identification des structures de la processualité et de l'interaction, tout en établissant un pont avec une approche ethnographique et ethnométhodologique, soulève certes d'autres questions et suscite d'autres différences. Cependant, elle a eu le mérite de contourner le potentiel affrontement entre « textualistes » et « pragmatistes » pour offrir à la communauté sémiotique un outil puissant permettant d'analyser, par exemple, aussi bien les expériences vécues que les formes de communication médiatique. Et surtout, la relation entre ces deux dimensions.

## 6

Comme ces considérations le suggèrent, l'œuvre de Landowski se prête plus que jamais à un dialogue, un corps-à-corps, porteur de nouvelles idées, développements et analyses.

Son propre auteur, en revenant sur les différents régimes, a par exemple proposé de les complexifier. Ainsi, tandis que d'un côté, à notre avis, il reste à réévaluer analytiquement la double nature propre à chaque régime (*accident* : probabilité mythique / probabilité mathématique ; *manipulation* : motivation consensuelle / motivation décisionnelle ; *programmation* : régularité causale / régularité symbolique ; *ajustement* : sensibilité perceptive / sensibilité réactive), de l'autre côté, souligne aujourd'hui Landowski, chaque régime peut être doublé en saisissant à la fois son aspect *objectivant* et son aspect *subjectivant*.

Cette dualité est facilement déductible à partir du traitement de la manipulation au sein de la théorie standard, où l'aspect objectivant de la *menace* et de la *promesse* trouve son aspect subjectivant dans la *provocation* et la *séduction*. Ce dédoublement n'est pas anodin si l'on considère, selon notre lecture, que cette transition transforme la manipulation d'un simple calcul rationnel en une question d'ordre identitaire, comme le reconnaît Landowski lui-même, réintroduisant ainsi une dimension passionnelle qui met en crise une logique uniquement utilitariste et prudentielle, qui devrait pourtant théoriquement dominer dans la manipulation.

À quel point ces dédoublements peuvent être porteurs d'innovations pour le modèle est attesté par la manière dont Landowski propose de dédoubler le régime de l'aléa : à une dimension objectivante qui se manifeste dans l'idée d'*accident* répondrait une dimension subjectivante mieux saisie par l'idée d'*assentiment*. Cependant, l'assentiment à son tour semble se diviser : d'un côté, il mène à une sorte d'acceptation fataliste du destin, tandis que de l'autre, il devient la condition d'une révolte contre l'absurde, cet absurde qui se manifeste par exemple sous les formes d'un pouvoir arbitraire.

Comme on peut le deviner à partir de ces deux exemples, à mesure que le modèle se complexifie, il tend à exploser, pour le meilleur et pour le pire. En favorisant la création de théories et de méthodologies de plus en plus complexes, il risque en même temps de perdre en simplicité et en élégance ; en accentuant (et acceptant) le risque de complexification, il engendre de nouvelles articulations et possibilités analytiques plus fines. En changeant la syntagmatique du « bien » et du « mal », évidemment, la nuance dysphorique-euphorique de ce que nous pouvons faire avec les modèles à notre disposition (et qui nous tiennent à cœur) – ou de ce que nous devons en faire – change également.

## 7

En concluant LIR, Eric Landowski réaffirmait que les principes énoncés par son modèle n'avaient pas pour but de construire une nouvelle sémiotique ou de déclarer dépassés les modèles « standard » développés par Greimas et l'École de Paris, auxquels il a lui-même contribué de manière significative.

Avec du recul, on peut légitimement se demander dans quelle mesure et comment le modèle standard, tel que le parcours génératif par exemple, est mis en cause par les apports de LIR.

L'approche doit se faire ici non pas avec une furie iconoclaste, mais dans un esprit ouvert au renouvellement continu et au renforcement d'un projet disciplinaire et collectif qu'Eric Landowski a récemment réaffirmé<sup>164</sup>.

Pour s'en rendre compte rapidement, il suffit de penser que le modèle de Landowski découle d'une relecture du carré sémiotique, donc de la partie la plus abstraite et, si l'on permet la plaisanterie, la plus « immanente » du parcours ; pourtant, l'objectif semble viser directement une réévaluation de la concrétude des vécus, des interactions en cours, allant presque jusqu'à déboucher, pour tenter une seconde provocation, dans une pleine « manifestation ». Cette exacerbation sous forme de court-circuit nous sert à souligner la profondeur potentielle du modèle des régimes d'interaction et de sens, et donc à examiner attentivement l'impact qu'il peut avoir sur l'ensemble de l'appareil conceptuel standard.

Nous soulignons un seul aspect, qui semble émerger avec plus de force entre les lignes dans la réflexion menée par Eric Landowski à partir des applications et des reconceptualisations issues de dix-neuf ans d'utilisation de son modèle. Il s'agit du rôle et du statut de l'objet de valeur.

À première vue, nous savons tous ce qu'est l'objet de valeur et quelle est sa place dans la théorie standard. Landowski le résume ainsi, en se référant au régime de la manipulation : « Sous ce régime, ce qui fait agir, et interagir, est effectivement une "intention", un vouloir ou un désir, un dessein, un projet, une attente ou un espoir tendu vers l'obtention de certains "objets de valeur" »<sup>165</sup>. Toutefois, il nous semble que c'est la réflexion même de Landowski, celle contenue dans LIR et celle qui peut être avancée à la lumière de sa relecture de LIR, qui fait exploser l'ambivalence de ce concept clé de la théorie. Parce que nous savons aussi autre chose mais nous l'oublions presque toujours : la définition de l'« objet de valeur » possède en elle-même une double âme, celle de l'*objet* et celle de la *valeur*. Et nous savons aussi que lorsqu'il s'agit de communication en tant que manipulation, où un Destinateur agit stratégiquement au niveau (principalement) cognitif pour convaincre un Destinataire de poursuivre une valeur, la dimension objectale passe au second plan, devient instrumentale, et la valeur devient (principalement) une qualité sémantique abstraite. Et le Sujet établi par la manipulation réussie, par le contrat de confiance, s'il cherche des objets, il le fait uniquement parce qu'ils sont les dépositaires des valeurs auxquelles il cherche à se connecter.

Si nous relisons LIR et ses développements sous cet éclairage, il est facile de remarquer qu'à l'inverse, au niveau de la programmation, la valeur a tendance à disparaître et ce qui reste est (principalement) l'objet. Dans la programmation, en l'absence de véritables Sujets, tout se réifie. Y compris les êtres vivants. En parlant de la manipulation au service de la programmation, Landowski donne l'exemple d'un « poisson-objet » qui doit être physiquement capturé.

La programmation est un régime d'objets, voire un régime objectal et objectivant. En elle, la valeur disparaît ou, si l'on préfère, se « chosifie » : elle se réduit aux objets (avec leurs éléments constitutifs, objectivement identifiables) et à leurs régularités de fonctionnement. À tel point que la logique propre de ce régime n'est plus vue comme une jonction (conjonction/disjonction par rapport à une valeur) mais

---

164 Voir dans Demuru, Landowski & Sedda 2022, 2023.

165 Landowski 2024.

comme un agencement, un assemblage/concaténation d'objets, qui activent ou répondent à des algorithmes (comportementaux et/ou matériels). Landowski le souligne : la programmation a sa propre logique, celle de l'*opération* : « C'est en effet une logique centrée non pas sur la circulation et l'appropriation des objets mais sur leur production, ou, bien entendu, leur destruction : c'est la logique de l'*opération*. »<sup>166</sup> Le passage est intéressant car il parle dans les deux cas d'« objets » mais, tandis que dans le deuxième cas nous parlons précisément de choses, dans toute leur matérialité, dans le premier cas ces objets ne sont tels que parce qu'ils portent et détiennent des valeurs abstraites.

Dès lors, si tout cela est vrai, il est légitime de se demander ce qu'il reste de l'objet de valeur dans le régime d'ajustement, dominé par la sensibilité, et dans celui de l'accident, dominé par le hasard.

La question est trop vaste, mais il semble que, dans le cas de l'ajustement, la place de l'objet de valeur est attribuée par la *valence*, comprise à la fois comme une tension (sensible et en devenir) vers l'autre et comme une exploration et une construction de la confiance – une valeur de valeurs – qui s'exprime avant tout sous une forme inter-esthétique, contagieuse. En ce sens, l'ajustement renvoie à une sémiotique de la subjectivité passionnée, d'une subjectivité qui s'institue et se définit à travers des dimensions et des modulations thymico-esthétiques ; une sémiotique qui se configure donc comme un parcours transformateur « logiquement » autonome par rapport à celui narratif, modal et actantiel, puisqu'il peut aller à l'encontre du programme narratif, avec ses relations et ses transformations centrées sur la sémantique de l'action et sur des actions au cœur desquelles se trouvent des valeurs sémantiques.

La situation devient encore plus complexe dans le cas de l'accident, qui apparaît comme un régime où l'absurde, quelle que soit sa manifestation, se présente comme une pure présence (« la rencontre positive, vécue, pathétique, avec une présence pleine, tangible, bien que négative : celle du non-sens, de l'*insensé* »<sup>167</sup>), à laquelle il ne nous reste plus qu'à nous soumettre ou contre laquelle nous devons nous rebeller, selon la relecture landowskienne évoquée précédemment. Cette tension si exacerbée entre accepter les événements ou se rebeller contre eux semble préfigurer un espace de lutte, conçu toutefois non pas comme la construction-destruction d'objets, ni dans le sens d'un conflit stratégique-cognitif, ni comme une exploration risquée des possibilités entre des sensibilités en quête d'un terrain commun : il s'agit plutôt, phénoménologiquement, d'une mêlée, d'un lieu de rencontre/confrontation entre des forces-énergies qui, en entrant en relation, peuvent donner naissance à des configurations de sens inédites. Si cela est vrai, ici nous n'avons plus d'objets, ni de valeurs, ni de valences, mais des présences-événements. Pensons à la fureur incontrôlée ou à la résignation muette qui se déclenche face à une humiliation soudaine ; ou à l'émergence de révoltes ou mobilisations inattendues (qu'elles soient xénophobes ou progressistes, peu importe) sur la base d'une « voix » ou d'une vidéo qui circule à grande vitesse dans les rues et sur Internet. Dans tous ces cas, ce qui émerge est un espace humoral-esthétique où la rencontre/confrontation entre des présences-événements engendre d'autres présences-événements, dans une multiplication de l'aléa qui, tout en pouvant potentiellement se poursuivre à l'infini, se stabilise souvent en étant capturé et mis au service d'autres régimes de sens.

De tout cela découle une question : qu'en est-il du parcours génératif lorsque la dimension sur laquelle est fondée sa construction, celle de la manipulation et de la conjonction/disjonction des valeurs,

---

166 Landowski 2024.

167 Landowski 2024.

devient de plus en plus clairement seulement une dimension parmi d'autres au sein d'un modèle plus global de régimes de production de sens ? Sommes-nous sûrs que la théorie standard n'a pas besoin de révisions, de reformulations, de reconsidérations au moment où l'on souhaite pleinement l'intégrer à un modèle des régimes d'interaction qui semblent la mettre sous tension ou peut-être même la couper transversalement ?

Nous ne donnerons pas de réponse. Mais nous proposons deux considérations finales.

La première est que ces différents « objets conceptuels » – objets, valeurs, valences, présences-événements – que nous avons esquissés en partant d'une reconsidération du rôle de la valeur dans le modèle landowskien (ou du moins dans notre relecture de celui-ci) n'existent pas de manière pure : ils sont eux-mêmes, au minimum, « en interaction », comme s'ils étaient les strates et les composantes, aux poids et aux modulations variables, de cette « totalité » qu'est le sens en tant qu'expérience vécue. Peut-être sont-ils la même chose saisie dans des perspectives différentes ou dans des phases spécifiques de processus différents.

La seconde considération suppose que ces réflexions ont elles-mêmes, en fait, mobilisé quelque peu tous les régimes de sens et d'interaction, à travers de multiples raisonnements, certaines propositions stratégiques et des incursions dans la limite risquée où confusion et créativité imprévue deviennent également possibles : l'espoir est cependant que, dans l'ensemble, nos arguments apparaissent pour le lecteur comme une danse, un ajustement sensible, avec LIR et avec la pensée d'Eric. Mais ce n'est pas à nous qu'il appartient de le dire.

Ce qui est certain, c'est que l'on souhaiterait, en plus de contribuer à la diffusion et à la relecture approfondie de LIR, témoigner d'un lien profond avec ses contenus, ses arguments, sa sensibilité. Une façon de montrer en direct ce qu'il peut apporter. Et, espérons-le, de lui rendre quelque chose, ne serait-ce que sous forme accidentelle, en échange de tout ce qu'il nous a apporté.

Franciscu Sedda  
Cagliari, Sardaigne  
Juin 2024

## Bibliographie

ASSIS SILVA, Ignacio (éd.)

1996 *Corpo e sentido: A escuta do sensível*, São Paulo, EdUnesp.

DEMURU Paolo

2019 “De Greimas a Eric Landowski. A experiência do sentido, o sentido da experiência: semiótica, interação e processos sócio-comunicacionais”, *Galaxia*, Especial 2 - Algirdas J. Greimas, p. 85-113.

DEMURU, Paolo, LANDOWSKI, Eric & SEDDA Franciscu

2022 « Profession : sémioticiens I. Options et perspectives en 2022 », *Acta Semiotica*, II, 4, p. 228-240.

DEMURU, Paolo, LANDOWSKI, Eric & SEDDA Franciscu

2023 « Profession : sémioticiens. II. Import-Export en 2023 », *Acta Semiotica*, III, 5, p. 247-264.

ECO, Umberto

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani ; tr. fr. *La production de signes*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Fabbri, Paolo

1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari-Laterza ; trad. fr. *Le tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier, 2008.

FONTANILLE, Jacques

2004 *Soma et Séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.

- GREIMAS, Algirdas Julien  
1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac ; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palerme, Sellerio 1988.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Courtés, Joseph  
1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Paris, Hachette ; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milan, Mondadori, 2007.
- LANDOWSKI, Eric  
1997 *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF.
- LANDOWSKI, Eric  
2004, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.
- LANDOWSKI, Eric  
2005 « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103 ; tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milan, Franco Angeli, 2010.
- LANDOWSKI, Eric  
2021 « Complexifications interactionnelles », présentation à *Miscellanées : une sémiotique en mouvement, Acta Semiotica*, I, 2, p. 41-61.
- LANDOWSKI, Eric  
2024, « Le modèle interactionnel, version 2024 », *Acta Semiotica*, IV, 7.
- LANDOWSKI, Eric & FIORIN, Jose Luiz (éds.)  
1997 *O gosto da gente, o gosto das coisas*, São Paulo, Educ; trad. it. *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Turin, Testo e immagine, 2000.
- LANDOWSKI, Eric, DORRA, Raúl & OLIVEIRA, Ana Claudia de (éds.)  
1999 *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo, Educ-Uap.
- LANDOWSKI, Eric & MARRONE Gianfranco (éds.)  
2001 « La société des objets. Problèmes d'interobjectivité », *Protée*, vol. 29, n° 1 ; trad. it. *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Rome, Meltemi, 2002.
- LOTMAN, Youri  
1994 *Cercare la strada*, Venise, Marsilio ; éd. angl. *The Unpredictable Workings of Culture*, Tallinn, Tallinn University Press, 2013.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de (éd.)  
2013 *As interações sensíveis : ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras e Cores.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de (éd.)  
2014 *Do sensível ao inteligível: Duas Décadas de Construção do Sentido*, São Paulo, Estação das Letras e Cores.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de & LANDOWSKI, Eric (éds.)  
1995 *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*, São Paulo, Educ.
- MARRONE, Gianfranco  
2001 *Corpi sociali*, Turin, Einaudi.
- MARRONE, Gianfranco  
2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Turin, Einaudi; trad. angl. *The Ludovico Cure. On Body and Music in A Clockwork Orange*, Ottawa, Legas, 2009.
- PEZZINI, Isabella (éd.)  
2002 *Semiotic Efficacy and the Effectiveness of Texts. From Effects to Affects*, Turnhout, Brepols.
- SEDDA, Franciscu  
2003 *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Rome, Meltemi ; nouvelle éd. Milan, Mimesis 2019.
- SEDDA, Franciscu  
2006 "Imperfette traduzioni", introduction à Youri Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Rome, Meltemi, p. 7-68.
- SEDDA, Franciscu  
2013, "Feel yourself sensing. Accidente, aggiustamento, manipolazione, programmazione del senso e

della sensibilità dentro un Aleph semiotico”, in Ana Claudia de Oliveira (éd.), *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras Cores, p. 843-846.

SILVERSTEIN, Michael

2022 *Language in Culture. Lectures on the Social Semiotics of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

Pour citer cet article : Franciscu Sedda. « *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, « Les interactions risquées », 2005, (réédition). Relire LIR », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8770>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957



*Actes Sémiotiques*, n° 42, « Sémiotique et didactique », 1987 (réédition)

Introduction

Enrico Barbetti  
Ph.D., Unimerctorum  
enrico.barbetti@unimerctorum.it

### 1. Entre l'analyse du discours didactique et la sémiotique didactique

Sémiotique et sciences de l'éducation. Le volume que nous présentons, et qui est réédité après trente-sept ans, représente une étape importante dans le contact entre ces deux univers disciplinaires. Le numéro (42) de juin 1987 des *Actes Sémiotiques* est un moment en quelque sorte culminant de la tentative faite au sein de la sémiotique générative française de réfléchir à ses rapports possibles avec la didactique. Un dialogue qui s'est noué d'emblée autour de deux voies distinctes et parallèles : celle de l'*analyse didactique du discours* et, pour reprendre les termes d'Algirdas Julien Greimas, celle de la *sémiotique didactique*. D'une part, nous avons la voie principale, celle de l'étude des formes qui organisent le discours éducatif, avec l'analyse respective de ses contenus explicites et implicites et des formes d'expression à travers lesquelles il se manifeste. D'autre part, nous avons peut-être un chemin moins fréquenté, celui qui voit les outils sémiotiques utilisés non pas pour la *description*, mais plutôt pour la *conception* d'activités éducatives. Un changement de position qui place la voie générative du sens comme un outil à utiliser *a priori* plutôt qu'*a posteriori*.

Ces deux voies ont été ouvertes précisément par Greimas en 1979 dans le septième numéro du *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques* de l'époque. Dans son article introductif, intitulé « Pour une sémiotique didactique », Greimas identifie l'analyse du discours didactique comme la première tâche que la sémiotique doit se fixer dans son rapport à l'éducation. C'est-à-dire qu'elle doit effectuer un travail systémique des discours didactiques pour « chercher à dégager leurs propriétés formelles afin de constituer un inventaire aussi large que possible de leurs formes narratives et discursives » (Greimas 1979 : 3). Cet objectif analytique précède toute intervention dans des contextes empiriques.

Les questions sur la manière d'améliorer les pratiques d'enseignement sont mises en attente, mais ne sont pas exclues. En fait, les résultats d'une telle analyse discursive, selon Greimas, ont la possibilité de se présenter comme des instruments utiles pour la révision et la conception des activités d'enseignement. Une sorte de « grammaire normative » (Greimas 1979 : 3), composée de modèles généraux et spécifiques, a la possibilité d'améliorer les stratégies éducatives des enseignants dans divers contextes d'enseignement. La sémiotique, selon Greimas, a le potentiel d'intervenir directement dans l'amélioration du contexte social en identifiant d'abord les éléments formels du discours didactique et en les mettant ensuite à la disposition de l'éducation. La sémiotique conserve ce rôle en tant que



méthodologie transdisciplinaire, cherchant à construire des « modèles de prévisibilité » (Greimas 1984 : 122) ainsi que des analyses.

Dans la dernière partie de l'article de 1979, Greimas observe que la sémiotique générative ne doit pas se présenter comme un objet de connaissance à transmettre aux apprenants par la diffusion et l'enseignement des principes théoriques de la discipline. Au contraire, elle doit se présenter comme un ensemble d'outils à employer par les enseignants afin de mettre en place une stratégie éducative plus efficace. Les structures du sens, dans ses différents niveaux narratifs et discursifs, ont le potentiel d'agir comme des lignes directrices à suivre pour transmettre les *valeurs* éducatives et s'assurer que les étudiants les utilisent de manière efficace. La sémiotique, appelée didactique, ne sera pas un ensemble de notions disciplinaires à transmettre mais, dit Greimas, « sera essentiellement une maïeutique » (Greimas 1979 : 8).

*L'analyse du discours didactique*, d'une part, et la *sémiotique didactique*, de l'autre, s'imposent dès ce premier article de Greimas comme point de référence pour toutes les autres études du *Groupe de recherches sémio-linguistique* (GRSL) sur le sujet. Malheureusement, ce travail reste assez circonscrit. En effet, outre le *Bulletin* où figure l'article fondateur de Greimas, il a donné lieu à un numéro thématique de *Langue Française* (n° 61, 1984) et à celui des *Actes Sémiotiques* en cours de réédition.

Le numéro de *Langue Française* était entièrement consacré à la relation entre la sémiotique et l'enseignement du français. La distinction entre *l'analyse didactique du discours* et la *sémiotique didactique* y est évidente. La réflexion de Greimas sur cette distinction apparaît surtout dans un entretien avec Jacques Fontanille. Ici aussi, il discute de la façon dont les modèles sémiotiques peuvent avoir une fonction prédictive entre les mains d'autres disciplines telles que les sciences de l'éducation. L'exemple donné par Greimas est celui du carré sémiotique en tant qu'outil exploratoire à l'usage des étudiants en littérature et en sciences pour améliorer leurs différentes compétences :

On tient là, justement, un bon exemple [le carré sémiotique] de ces modèles de prévisibilité dont je parlais tout à l'heure, et qui peuvent augmenter la compétence des lecteurs ; en effet, dès qu'on a fixé un ou deux termes du carré sous-jacent à un texte donné, les règles de construction du carré sémiotique obligent à chercher si les autres, dont la forme logico-sémantique est déductible des premiers, et, donc, prédéfinie, si les autres termes, donc, qui sont moins évidents et souvent imperceptibles à une lecture intuitive, sont représentés ou pas dans le texte. C'est une démarche structurante, mais aussi une démarche de découverte ; c'est en cela que les modèles sémiotiques sont heuristiques (Greimas 1984 : 124).

De même, Greimas reprend le thème des particularités du discours didactique. Dans son dialogue avec Fontanille, il réfléchit aux éléments caractéristiques de cette typologie discursive et aux différences qui la distinguent d'autres formes tout aussi persuasives. Si, par exemple, les discours politiques ou publicitaires cherchent également à convaincre un sujet de la véracité d'un fait, à l'inciter à faire quelque chose ou à gagner sa confiance ou son approbation, seul le discours didactique vise explicitement à accroître la compétence de ce même sujet. La « compétentialisation », c'est-à-dire l'« opération d'augmentation voulue et programmée de la compétence » (Greimas 1984 : 124) semble être, pour

Greimas, l'élément distinctif du discours didactique. Dans cet échange dialogique, Fontanille tente également de mettre l'accent sur la question de la *sanction* en tant qu'élément important de cette typologie discursive, en pensant probablement au rôle clé de la vérification de l'acquisition des connaissances dans les contextes d'éducation formelle. « Je trouve pourtant que l'épreuve narrative de "sanction" par sa prolifération et ses multiples fonctions dans le détail des procédures pédagogiques, est elle aussi spécifique du discours didactique » (Fontanille, *in* Greimas 1984 : 125).

*La sanction* est un chaînon qui peut être important pour que le processus narratif didactique atteigne l'objectif de la *compétentialisation* ; cependant, elle est pour Greimas un de ces traits « saillants, mais non prégnants » (*ibid.*). À tout le moins, il convient de ne pas tirer de conclusions trop hâtives en prenant les dernières étapes du processus narratif comme des traits distinctifs du discours didactique. « Il y aurait là une tentation, celle qui consiste à postuler une spécificité avant d'avoir examiné et construit les procédures et les stratégies discursives effectivement observées » (Greimas 1984 : 125). Avant d'arriver prématurément à la délimitation de principes généralisables du discours didactique, il est nécessaire de passer par la description constante et extensive des textes éducatifs.

## **2. La contribution du numéro des Actes Sémiotiques**

Ce numéro des *Actes Sémiotiques* constitue, à la suite d'un atelier du GRSL, le troisième geste manifestant l'intérêt de la sémiotique générative pour l'éducation. Sa structure fait écho, avec une parfaite symétrie, à cette division entre *analyse du discours* et *sémiotique didactique*. En effet, le volume comprend quatre articles. Les deux premiers, de Jacques Fontanille et Jean-Jacques Vincensini, présentent des réflexions sur les particularités du discours didactique, tandis que les troisième et quatrième, respectivement de Georgette Bensimon-Choukroun et d'une collaboration entre Georges Maurand et Michel Naude, s'intéressent à des interventions d'inspiration sémiotique dans le contexte éducatif. Dans les deux cas, les travaux portent principalement sur des contextes scolaires, restant fermement dans les limites de l'éducation formelle.

L'article de Fontanille esquisse une réflexion sur le discours didactique à partir d'un processus de réforme de l'école française engagé depuis 1981. Dans ce processus de réforme, qui touche particulièrement les collègues, l'aspect central de la rénovation est identifié par Fontanille dans une volonté de *rationalisation* des pratiques pédagogiques. Cette *rationalisation*, selon l'auteur, est entrée dans le vocabulaire scolaire en modifiant ce qui relève du discours pédagogique, notamment dans les programmes scolaires ou dans la « théorie telle que la verbalisent les praticiens » (Fontanille 1987 : 5). Fontanille s'intéresse à la façon dont ce nouveau discours théorique des programmes éducatifs révèle « une architecture narrative explicite » (*ibid.*), et à comment il se manifeste surtout dans la structure énonciative des objectifs pédagogiques. Dans l'organisation formelle présentée par l'auteur, l'objectif pédagogique est illustré de manière syntagmatique. Dans sa succession, nous pouvons facilement trouver les différentes phases du parcours narratif canonique, telles que la formulation d'une compétence dans l'atteinte d'un objet de valeur et les circonstances de la performativité. Dans cette réflexion sur les objectifs pédagogiques, nous pouvons trouver un élément qui a également émergé de l'entretien cité. En effet, Fontanille met l'accent sur le passage final de la *sanction*, c'est-à-dire ce moment de jugement conclusif qu'il définit comme une « évaluation *sommative* » (Fontanille 1987 : 6).

Dans ce contexte rationnel et rigoureux, la question de la définition et de la mise en œuvre d'évaluations des comportements socio-affectifs acquiert pour Fontanille une importance particulière, en relation avec ses travaux sur la sémiotique des passions. Les observations faites dans l'article montrent comment la structure narrative du texte éducatif évolue dans deux directions distinctes en fonction des objectifs fixés. Pour les compétences cognitives – celles rationalisables de la réforme –, le cheminement est rétrospectif, partant des possibilités de mesure et remontant à la définition des objectifs. Inversement, pour les compétences comportementales, on part des attentes pédagogiques pour arriver aux résultats obtenus. Ainsi, dans un cas, c'est le mode d'évaluation qui guide la définition des objectifs, alors que dans l'autre, ce sont les objectifs eux-mêmes qui façonnent les évaluations. Fontanille affirme d'ailleurs que la syntaxe passionnelle échappe à la rationalisation rétroactive. Ce décalage dans les processus de sanction a cependant pour conséquence que les aspects didactiques liés à la dimension passionnelle restent à l'arrière-plan dans ce type de réforme éducative.

D'une certaine manière, Fontanille soulève des questions intéressantes sur l'utilisation superficielle qui peut être faite des outils sémiotiques en dehors des contextes canoniques. Ici, par exemple, il souligne comment une structure narrative rigide, utilisée pour la formulation d'objectifs éducatifs, risque d'éclipser tous les aspects de l'éducation qui sont moins évaluables en termes quantitatifs. Un risque qu'il observe également dans l'entretien avec Greimas : « Pour ce qui concerne le modèle à six actants, si on l'interprète comme un "classement de personnages", on ne peut guère l'utiliser par exemple pour faire écrire des textes ; cela deviendrait une mécanique à engendrer des stéréotypes ». Et encore : « Alors, peut-on mettre la sémiotique entre toutes les mains ? » (Fontanille, *in* Greimas 1984 : 124, 127). Le défi mis en évidence par Fontanille suppose qu'un simple dialogue transdisciplinaire ne suffit pas. Comme dans le cas analysé dans ce premier article, les politiques éducatives peuvent utiliser les outils sémiotiques de manière approximative. Il serait plutôt utile de penser en termes de dialogue interdisciplinaire et trans-sectoriel, où les compétences des différents acteurs experts – sémioticiens, éducateurs et pédagogues – sont renforcées et amenées à collaborer.

L'article de Vincensini traite également de l'étude du discours didactique. Pour prolonger la réflexion à ce propos, il s'appuie sur une série de travaux anthropologiques portant sur les mécanismes narratifs du *don* dans les pratiques sociales. Selon Vincensini, les structures narratives polémiques de Propp et, plus tard, de Greimas, peuvent ne pas suffire à rendre compte de phénomènes tels que l'éducation. L'auteur estime que l'approche sémiotique peut aider à délimiter la nature formelle du discours éducatif ; cependant, à partir de ces considérations, l'objectif est d'ouvrir une réflexion critique sur certains fondements de la sémiotique narrative. Vincensini aborde le discours didactique en tenant compte de l'apport de l'anthropologie. Les résultats de cette analyse sont ensuite utilisés pour enrichir la recherche sémiotique sur les modèles généraux de la discipline, plutôt que pour se concentrer spécifiquement sur l'éducation. Ces propos partent d'un travail sur divers textes programmatiques et publics de l'éducation. Comme chez Fontanille, les limites de pertinence de l'étude restent celles des documents formels et législatifs de l'éducation scolaire, sous la forme spécifique des programmes d'enseignement. Vincensini se concentre sur la relation intersubjective entre l'enseignant et l'élève, qu'il considère comme un reflet des modèles archétypaux des relations sociales. En particulier, il identifie les formes symboliques de *création*, de *distribution* et d'*acceptation* des valeurs dans le cadre de cette relation intersubjective.

En réfléchissant aux programmes narratifs du discours éducatif, l'article met en évidence trois étapes – « trois conditions semblent en particulariser la nature » (Vincensini 1987 : 11) –, à savoir : la *transmission du savoir*, l'*adhésion à certaines valeurs* et les *responsabilités sociales* qui déterminent l'activité éducative. Pour Vincensini, cette situation s'inscrit dans certains passages narratifs clés du discours sur l'éducation : celui du *don*, de l'*acquisition* et de la *restitution*. Au niveau énonciatif, il semble que les différentes façons dont ces passages sont *aspectualisés* déterminent diverses formes discursives d'enseignement, depuis les formes les plus traditionnelles, qui mettent l'accent sur les connaissances transmises – l'accent sur le *don* –, jusqu'à d'autres plus réflexives quant à l'efficacité des stratégies d'enseignement – l'accent sur l'*acquisition* –, et enfin celles qui mettent l'accent sur les perspectives sociales à long terme – l'accent sur la *restitution*. Il s'agit là de manières d'aspectualiser les différents programmes narratifs structurant le discours pédagogique, plutôt que de formes spécifiques d'enseignement. Les passages du *don* et de l'*acquisition* semblent d'ailleurs renvoyer au contenu de l'article de Paolo Fabbri dans le *Bulletin* (1979), dans lequel il parlait de deux programmes narratifs parallèles, celui de la transmission du savoir et celui de la stratégie pour le faire assimiler. Avec la question de la *restitution*, Vincensini ajoute à ces deux PN un troisième, qui est présenté d'un point de vue plus large. Le discours didactique se propose, à un niveau sous-discursif, comme PN d'usage d'un PN principal avec un sujet collectif en conjonction, ou en disjonction, avec un Ov qui possède d'une grande importance sociale. Dans les processus narratifs éducatifs, ce qui sera sanctionné – évalué par la vérification ou le questionnement –, c'est la transformation du sujet-discours par rapport à l'Ov d'usage. Au contraire, la réalisation de l'Ov principal ne sera que souhaitée. « La contre-prestation "appropriation" est une obligation ; en revanche, celle qui voit le terme du crédit n'est que probable souhaitable » (Vincensini 1987 : 13).

Comme nous l'avons mentionné, dans la deuxième partie l'article passe de la dimension éducative à une perspective sémiotique générale, avec un examen critique des fondements de la théorie de Greimas. Vincensini explore des alternatives dans les configurations narratives du passage performatif, en cherchant une voie différente par rapport à l'archétype narratif du test-épreuve, considéré de manière critique par l'auteur comme le seul pris en compte par Greimas et caractérisé exclusivement par sa nature polémique. L'auteur pose la question de savoir pourquoi le concept de don ne peut pas représenter un contexte privilégié pour la narration en tant qu'acte transformateur.

Restant toutefois sur la question spécifique de l'éducation, les deux autres articles reviennent plus précisément sur ce que Greimas a appelé la *sémiotique didactique*. Les travaux de Bensimon-Choukroun apportent une réflexion sur les activités didactiques d'analyse d'un texte littéraire, et en particulier sur les passages où les élèves doivent examiner une situation de dialogue<sup>168</sup>. La question de recherche de Bensimon-Choukroun émerge de certaines difficultés rencontrées dans l'enseignement secondaire, dans des circonstances où les élèves avaient du mal à analyser des passages littéraires d'*Iphigénie* de Racine et des *Misérables* de Hugo. En particulier, ces problèmes se posent dans l'identification des instances énonciatives, tant dans les dialogues explicites qu'implicites du texte. L'accent est mis sur la formulation

---

168 Le dialogue est donc compris comme un dispositif narratif au sein d'un roman, ne se référant pas à ces situations sociales, intéressantes au niveau éducatif, où le dialogue entre les sujets de l'éducation – entre les apprenants ou entre eux et l'enseignant – est considéré comme un échange formateur.

de questions concernant la gestion didactique de l'interprétation, abordant non seulement la multiplicité des significations dans le dialogue, mais aussi l'univocité du discours collectif.

Dans les contextes d'analyse du dialogue, Bensimon-Choukroun observe que les étudiants ont tendance à distinguer l'acte pragmatique de la parole, du contexte psychosocial du locuteur. La stratégie d'enseignement proposée pour surmonter cet écueil consiste à considérer le dialogue comme un monologue. Cela permet d'éviter le risque narratif de la *mimesis*, c'est-à-dire de traiter les acteurs du texte littéraire comme des acteurs empiriques. Les modèles de la sémiotique narrative peuvent être appliqués à l'étude des écrits dialogiques en exploitant les ressources offertes par le concept sémiotique d'énonciation. On soutient qu'une réflexion plus approfondie sur les dynamiques énonciatives permet d'analyser un champ de significations plus large dans le contexte didactique. La stratégie suggérée pour mettre en lumière ces éléments de signification moins évidents repose sur une inversion, en appréhendant le dialogue comme s'il n'était pas un dialogue et le dialogue à l'intérieur du texte comme s'il s'agissait d'une conversation dans le sens le plus traditionnel. L'éclatement des différents effets de *véridiction* créés dans le passage littéraire peut être une bonne stratégie pédagogique pour faire ressortir les formes d'énonciation. En d'autres termes, si l'enseignant s'assure qu'un dialogue littéraire n'est pas interprété comme la relation entre deux sujets, cela permettra à l'étudiant de reconstruire plus efficacement un auteur modèle. Ainsi, pour le premier cas, une étude systématique du discours discontinu est suggérée, tandis que pour le second, l'étude de l'organisation dialogique de la narration est recommandée.

L'article de Maurand et Naude aborde également un problème qui s'est posé dans le contexte éducatif lors des activités d'enseignement de l'analyse de textes littéraires. Dans ce cas, il s'agit de défis posés par les analyses faites, cette fois dans le contexte universitaire, d'un conte de La Fontaine. Dans le cadre du baccalauréat de l'Académie de Toulouse, différentes réflexions portant sur « Le vieux chat et la jeune souris » sont développées de manière superficielle, les étudiants n'effectuant qu'une répétition paraphrastique. Les auteurs se demandent si une approche analytique sémiotique pourrait permettre aux étudiants universitaires de développer des compétences analytiques plus fortes. Le corps de l'article tentera essentiellement de présenter une analyse sémiotique du conte de fées, à travers différentes étapes de description lexicologique, métrique et sémantique. L'analyse prise comme exemple a pour but de montrer comment reconnaître et construire le sens des différents aspects de la structure du texte. En conclusion, les auteurs se demandent comment l'analyse sémiotique peut être introduite dans une pratique d'enseignement, en espérant qu'elle soit adoptée dans l'enseignement universitaire. Un défi qui reste cependant encore à relever.

### **3. Perspectives souhaitées pour le dialogue entre la sémiotique et l'éducation**

Après 1987, l'intérêt de la sémiotique générative pour l'éducation a diminué jusqu'à disparaître presque complètement. C'est Jacques Fontanille lui-même, en partie protagoniste de ce cheminement, qui constate cette perte d'intérêt. Dans un entretien réalisé en 2021 et éditée par Luiza Helena Oliveira da Silva et Naiane Vieira dos Reis, il reconnaît ce manque d'attention et tente d'identifier les raisons qui ont conduit à l'enlisement du travail :

Je ne connais pas actuellement de sémioticiens qui se consacrent à la sémiotique didactique. Quand on consulte par exemple l'index notionnel de la revue *Actes Sémiotiques*, qui couvre plus d'une douzaine d'années, « didactique » ne figure pas, ce qui signifie qu'il n'a été retenu comme mot-clé par aucun des auteurs des articles publiés ! (Fontanille 2021 : 181).

Selon Fontanille, cela est dû au fait qu'au fil du temps, il n'a pas été possible de constituer un corpus d'études suffisamment important et riche sur lequel fonder la suite de la réflexion. Sans un ensemble d'œuvres travaillant à la description des formes expressives et de contenu des textes éducatifs individuels, il est difficile de pouvoir faire des généralisations acceptables pour esquisser l'analyse du discours éducatif et, par conséquent, d'en tirer des outils adéquats pour une approche sémiotique didactique :

Or, quand les sémioticiens restent prudemment entre eux, même et surtout en faisant semblant de s'intéresser au vaste monde extérieur, ils s'autorisent parfois des facilités, que plus personne ne remarque, parce que, justement, en tant que facilités, elles ne heurtent personne et passent inaperçues. Parmi ces facilités, il en est une qui serait très pénalisante pour une renaissance de la sémiotique didactique [...] : il s'agit de la facilité qui consiste à travailler sans corpus, hors de tout terrain d'enquête, et sans aucune méthode de recueil et de construction des données d'analyse. Dans le pire des cas, cela produit une sémiotique purement spéculative. Dans bien d'autres cas, on a le sentiment que le sémioticien n'a pas d'autre corpus que ses souvenirs, ses expériences personnelles, ses opinions, ses propres stéréotypes, voire ses obsessions intimes : entièrement concentré sur son introspection, le sémioticien ne modélise alors que ses propres représentations (Fontanille 2021 : 188).

Sans un réservoir d'études analysant les textes pédagogiques, où le discours éducatif se manifeste sous diverses formes, le risque est que le sémioticien, n'abordant que les expériences de sa formation, ne saisisse pas la complexité et la pluralité des défis posés par l'éducation.

Il semble donc nécessaire, si l'on veut reprendre cette réflexion aujourd'hui, de commencer à travailler à l'élargissement du corpus d'études sur l'éducation. Un corpus qui, premièrement, comme le souligne Fontanille, ne se réfère pas seulement aux expériences éducatives du sémioticien, à l'université ou dans sa formation générale. Deuxièmement, nous ajouterons que ce corpus doit élargir le point de vue à tout l'univers de l'éducation, sans s'arrêter exclusivement au contexte de l'éducation formelle et de la scolarisation. En effet, on estime qu'il est réducteur de fonder toute réflexion autour du discours didactique uniquement sur les programmes ministériels ou sur des projets pédagogiques spécifiques. En dehors des milieux *formels* d'enseignement – école maternelle, école primaire, école secondaire, université –, il conviendrait de considérer comment le discours didactique se développe dans des

contextes *non formels* – médiation muséale, formation professionnelle, activités extrascolaires, camps paroissiaux – voire *informels* – famille, vie de quartier, sport<sup>169</sup>.

Un travail aussi approfondi sur l'éducation permettrait tout d'abord de mieux apercevoir le rôle clé, souvent souligné par Fontanille, du moment de la *sanction*. La Sanction et la figure de l'enseignant comme Destinateur Sanctionnant sont sans doute des composantes essentielles de l'école. Ce n'est pas un hasard si les enjeux de l'évaluation – finale, initiale ou continue – suscitent beaucoup d'intérêt tant dans la communauté scientifique que dans les contextes quotidiens. Il pourrait donc être très intéressant d'en approfondir les implications sémiotiques. Cependant, ce rôle actantiel dans autres contextes éducatifs serait moins lié à des figures discursives précises. Considérons, par exemple, comment l'évaluation de la transmission des connaissances dans un musée ou dans un cours de formation professionnelle pourrait être configurée. Si une telle évaluation n'existe pas d'un point de vue pédagogique, l'absence d'un passage narratif de la Sanction n'est pas non plus à exclure *a priori*.

Une réflexion sur le discours didactique dans les différents contextes formels, informels et non formels, nécessiterait également une discussion sur l'aspectualisation, comme le souligne Vincensini. Une réflexion sur la *transmission des connaissances*, la *stratégie didactique* et les *objectifs sociaux* pourrait aider à atteindre une compréhension plus complète du discours didactique. Surtout, une telle analyse énonciative permettrait de rendre compte non seulement des contextes d'apprentissage dans lesquels l'éducation est traitée comme un transfert passif d'informations, mais aussi de ceux dans lesquels l'implication active de l'apprenant est encouragée.

Une voie déjà engagée qui permettrait de mieux articuler la dynamique du sens dans les contextes éducatifs non formels pourrait être celle de la sociosémiotique d'Eric Landowski. Mentionnée par Fontanille dans l'entretien cité plus haut, la sociosémiotique de Landowski pourrait éclairer la dynamique du sens dans l'interaction entre les individus dans les contextes éducatifs. Les différents *régimes d'interaction* décrits par l'auteur, et en particulier celui de *l'ajustement* (Landowski 2005), pourraient permettre de mieux décrire les pratiques éducatives moins formalisées ou innovantes. Un exemple pourrait être l'analyse des contextes d'apprentissage en groupe, à la fois à l'école et dans d'autres environnements, où se produisent des interactions moins cognitives et plus *sensibles*, de *contact* ou de *contagion* (une *faire-sentir*) entre les actants en jeu (*ibid.*). Une application de celles-ci au discours éducatif a été effectuée dans le cadre d'un colloque à l'Université de Limoges en 2015, qui avait pour thème les contributions potentielles de la sémiotique aux grands défis sociaux de la contemporanéité. Dans son article – « Régimes de sens et formes d'éducation » (2015) –, Landowski soutient que la tâche de la sémiotique n'est pas tant de fournir des conseils ou des justifications à ceux qui font des choix collectifs, mais d'interroger le sens dans les pratiques sociales, en particulier dans leurs évolutions et transformations. Dans le domaine de l'éducation, c'est précisément cette dimension dynamique et interactive qui, pour Landowski, constitue le cœur le principal intérêt d'une étude sémiotique. A cette occasion, le sémioticien reprend des modèles qu'il a déjà développés dans des études antérieures et les réajuste au champ éducatif. En particulier, dans ce colloque, Landowski articule une structure relationnelle fondée sur la valeur de *respectabilité*. En effet, l'enseignant dans le discours

---

169 Pour les définitions législatives de l'éducation *formelle*, *non formelle* et *informelle*, voir le Journal officiel de l'Union européenne, *Recommandation du Conseil du 20 décembre 2012 relative à la validation de l'apprentissage non formel et informel*, 2012/C 398/01.

éducatif est présenté comme une figure thématique de *respect*, incarnant à la fois un savoir certain et une autorité légitime. Pour Landowski, ce régime relationnel est donc extrêmement significatif, car c'est par rapport à lui que se définissent les différentes attitudes, réactions et stratégies entre les actants. L'étude présentée par Landowski est certes limitée à l'articulation du *respect* dans les situations pédagogiques. Cependant, ces considérations peuvent être très utiles pour décrire les programmes narratifs des textes éducatifs, en particulier ceux auxquels Fabbri (1979) se réfère pour qualifier les apprenants en vue de la réception d'objets cognitifs. En outre, elles peuvent constituer une bonne référence pour articuler ou rechercher d'autres régimes relationnels et de signification qui susceptibles d'apparaître dans les multiples contextes éducatifs.

Un autre élément à souligner est que dans le paysage éducatif contemporain, le rôle central des formes d'expression verbale est mis en cause. Dans les environnements éducatifs formels et non formels, on observe une forte tendance aux pratiques éducatives multimodales, à l'utilisation de dispositifs éducatifs ou à la conception et à la préparation des espaces. Les formes d'expression non verbales jouent donc un rôle clé dans l'éducation contemporaine, non seulement en tant qu'objet d'enseignement, mais aussi en tant que forme expressive d'un discours didactique. Par conséquent, et cela a été amplement soutenu par les études de sémiotique générative menées au cours des quarante dernières années, il est fondamental d'élargir le point de vue pour inclure tout système communicatif dans les contextes éducatifs. Cela implique la construction d'un corpus d'études qui aille au-delà des programmes ministériels ou des projets éducatifs prédéfinis, en réalisant des analyses qui incluent entre autres : des jeux comme ceux de Montessori, la proxémie dans l'enseignement, les formes dialogiques entre les sujets, la disposition des corps dans l'environnement, les espaces d'apprentissage et le rôle des images statiques ou animées.

Une telle approche permettrait à la sémiotique de contribuer davantage à la pédagogie en abordant les processus de communication et de signification dans les contextes éducatifs. Une réflexion sur le discours didactique avec cette ouverture de champ permettrait aussi de considérer les phénomènes où l'enseignement est désengagé de l'action humaine. En d'autres termes, lorsque le rôle actantiel traditionnellement assigné à l'enseignant est confié à des acteurs tels que les espaces ou les objets.

Une ouverture à différents environnements d'apprentissage, attentive aux formes de signification multimodales, peut également conduire à des considérations intéressantes du côté de la sémiotique didactique. La sémiotique générative pourrait ainsi poser le défi de fournir des outils pour l'enseignement de formes communicatives autres que l'enseignement du français et de la littérature<sup>170</sup>. Par exemple, en écho au travail de Bensimon-Choukroun, on pourrait constater que le besoin de faire ressortir les instances énonciatives d'un texte dans une activité didactique peut être aussi urgent dans d'autres contextes. On pourrait aussi observer comment, par exemple, un problème similaire peut

---

170 Une question similaire a également été débattue pendant plusieurs années dans la sémiotique italienne, avec un intérêt parallèle pour l'éducation. Dans ce contexte, des mesures de formation pour les enseignants ont été prises à travers la publication de divers essais populaires qui cherchaient à considérer la sémiotique comme un support pour l'éducation dans les anciens et les nouveaux médias. On peut se référer, par exemple, à : Omar Calabrese et Patrizia Violi, "I giornali: guida alla lettura e all'uso didattico", *L'Espresso*, vol. 9, 1980 ; Maurizio Della Casa, *La ricerca in semiologia. Educare ai linguaggi oltre la parola*, 2 vol, Brèche, La Scuola, 1980 ; Mario Gennari, *Didattica dell'educazione visiva*, Brèche, La Scuola, 1985 ; Franca Mariani (éd.), *Guida a una semiologia per la scuola: per insegnanti della media e superiore*, Roma, Riuniti, 1985.



apparaître dans les études visuelles, comme dans l'enseignement de l'histoire de l'art. Le cas emblématique pourrait être l'art pictural de la post-Renaissance, où les effets de mimésis produits par les constructions en perspective peuvent occulter des champs entiers de signification, comme ceux dont s'occupe la sémiotique plastique. Là aussi, la sémiotique pourrait contribuer à faire émerger des stratégies d'apprentissage pour enrichir les activités didactiques d'interprétation.

Pour conclure, il est nécessaire de reprendre ce que Greimas soulignait en 79, en essayant de comprendre comment le rendre pertinent. C'est-à-dire qu'une sémiotique didactique devrait assumer une stratégie *maïeutique*. En d'autres termes, il s'agit d'aider à faire émerger et à renforcer des compétences grâce aux outils de la sémiotique générale et aux outils spécifiques issus de l'analyse du discours didactique. Grâce à Fontanille, il a été possible de souligner qu'une telle stratégie devrait fournir non pas une transdisciplinarité – c'est-à-dire envisager une discipline dans la perspective d'une autre – mais une interdisciplinarité – c'est-à-dire l'intégration des connaissances et des méthodes de différentes disciplines, en utilisant une véritable synthèse des approches (Stember 1991) – qui dépasse également les frontières sectorielles – telles que celles entre l'université et l'école. Cela pourrait signifier, dans le renouveau de ces études, un dépassement, au moins d'un point de vue empirique, de la division entre l'*analyse du discours didactique* et la *sémiotique didactique*. Si la distinction, comme nous l'avons vu, est utile d'un point de vue épistémologique, elle risque de nous faire perdre les « anneaux » que Paolo Fabbri (2001) préconisait de préserver, et qui pourraient maintenir ensemble ces deux domaines. Il est essentiel de travailler à la création d'une circularité plus intégrée entre ces deux modes de médiation entre la sémiotique et l'éducation. L'analyse du discours éducatif peut fournir un matériel précieux pour le développement de la sémiotique éducative. En même temps, les interventions de cette dernière contribueront activement à la construction d'un corpus d'études diversifié sur lequel fonder des recherches ultérieures sur le discours didactique.

Un projet de recherche récemment mené en Italie par l'auteur du présent texte a tenté de réunir ces *anneaux manquants*. Un projet de *Ricerca-Formazione*<sup>171</sup> a été mené entre l'Université de Modena et de Reggio Emilia, la *Pinacoteca di Brera*<sup>172</sup> et une école secondaire de sciences humaines de la ville de Milan. Il s'agissait d'un projet de formation permanente pour les éducateurs et les enseignants des musées, dont l'objectif était d'essayer de repenser collectivement les méthodes didactiques d'interprétation des arts visuels. Ce cours de formation avec un cadre constructiviste, était adressé aux différents professionnels de l'éducation visuelle pour créer un changement concret dans les contextes sociaux. Le rôle de la sémiotique dans ce contexte n'a donc pas été celui d'un réservoir de concepts à transmettre dans le cours de formation, mais au contraire d'intervenir dans la conception et l'analyse des étapes pédagogiques. Mais surtout, les descriptions sémiotiques ont joué un rôle novateur à travers un dispositif formatif clé dans de telles approches éducatives : la *documentation*. La *Ricerca-Formazione*, tout comme les philosophies éducatives telles que *Reggio Emilia Approach*, envisagent

---

171 Recherche-Formation est un type de recherche empirique, inspiré de la Recherche-Action, qui utilise une variété de méthodologies et dont l'objectif principal est de *promouvoir le professionnalisme des enseignants* ou du personnel éducatif au sens large.

172 La Pinacothèque de Brera est une galerie nationale d'art ancien et moderne située à Milan. Elle est l'un des principaux musées d'Italie et abrite une collection d'art sacré provenant notamment de Vénétie et de Lombardie. Elle abrite des chefs-d'œuvre tels que *Le mariage de la Vierge* de Raphaël, *Le Christ mort* d'Andrea Mantegna ou *La pala di Montefeltro* de Piero Della Francesca.

une confrontation continue et systématique entre les professionnels impliqués dans la documentation des résultats et dans les processus mis en œuvre dans les contextes éducatifs (Vannini 2018). Dans cette expérience spécifique, la lecture analytique de la sémiotique du matériel documenté a permis aux enseignants et aux éducateurs de musée de voir le sens de leurs pratiques d'un point de vue nouveau et différent. La documentation pédagogique, relue avec le soutien de l'expertise sémiotique, a permis de rendre visibles les structures de sens des processus d'apprentissage, dans le but d'entreprendre des actions pour éventuellement les améliorer.

[La documentation] permet, au fil du temps, de relire, de revisiter et d'évaluer l'expérience réalisée, ces actions devenant une partie constitutive et indispensable du processus cognitif ; elle peut modifier l'apprentissage d'un point de vue épistémologique (en permettant, entre autres, l'évaluation, l'auto-évaluation épistémologique, qui devient à son tour une partie constitutive du processus, puisqu'elle le guide et l'oriente). Elle apparaît essentielle pour les processus métacognitifs et pour la compréhension des enfants et des adultes (Rinaldi, 2009 : 93)<sup>173</sup>.

Dans de tels cas de recherche-action, l'intervention de la sémiotique en tant que point de vue supplémentaire sur la lecture de la documentation éducative peut soutenir les processus circulaires d'apprentissage tout au long de la vie. Les compétences sémiotiques peuvent ainsi contribuer à un changement actif et positif dans la société par le biais de la formation continue des professionnels de l'éducation. Intégrée dans une telle action de recherche, la sémiotique aurait le potentiel à la fois d'aider à construire activement un vaste corpus d'études sur lequel fonder une étude du *discours éducatif*, et d'adopter une approche intersectorielle de la *sémiotique éducative*. Un tel échange avec les contextes pratiques de l'enseignement permettrait une diffusion efficace des réflexions sémiotiques sur le discours didactique, en développant, comme Greimas l'a suggéré, une approche essentiellement maïeutique.

## Bibliographie

BENSIMON-CHOUKROUN, Georgette

1987 « Pratiques didactiques de l'énonciation dans l'étude des structures dialogiques ». *Actes Sémiotiques*, n° 42, p. 29-39.

FABBRI, Paolo

1979 « Champ de Manoeuvres didactiques », *Le Bulletin du Groupe de Recherche Sémio linguistiques* 7, n° 2, p. 9-14.

1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, GLF editori Laterza.

FONTANILLE, Jacques & DUBLANCHE, Corinne

1994 « Diététique et didactique : de la sémiotique didactique à la sémiotique de l'éducation », *Versus*, n° 68-69, p. 83-102.

FONTANILLE, Jacques

1987 « Pour changer, commencer par la fin. Digression sur la rationalité didactique », *Actes Sémiotiques*, n° 42, p. 5-8.

---

173 Traduction par l'auteur : "[La documentazione] consente, nel tempo, di rileggere, rivisitare e valutare l'esperienza fatta; azioni, queste, che diventano parte integrante e irrinunciabile del processo conoscitivo; può modificare l'apprendimento da un punto di vista epistemologico (consentendo tra l'altro valutazione, autovalutazione epistemologica che diviene cioè parte integrante del processo, poiché lo guida e lo orienta). Appare essenziale per i processi metacognitivi e per la comprensione dei bambini e degli adulti."

- FONTANILLE, Jacques  
2021 « Sémiotique discursive et enseignement : l'éducation comme un défi politique et social », *Acta Semiotica et linguistica*, 26 (2), p. 174-89.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1979 « Pour une sémiotique didactique », *Le Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques* 7, n° 2, p. 3-8.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1984 « Entretien réalisé Par J. Fontanille », *Langue Française*, n° 61, p. 121-28.
- LANDOWSKI, Eric  
2005 *Rischiare nelle interazioni*, Milan, Franco Angeli.
- LANDOWSKI, Eric  
2015 « Régimes de sens et formes d'éducation », *Actes Sémiotiques*, n° 118, Jacque Fontanille (éd.), « La sémiotique face aux défis sociétaux du XXI<sup>e</sup> siècle ».
- MAURAND, Georges & NAUDE, Michel  
1987 « La sémiotique et le commentaire de texte ». *Actes Sémiotiques*, n° 42, p. 40-56.
- RINALDI, Carla  
2009 *In dialogo con Reggio Emilia: ascoltare, ricercare e apprendere: discorsi e interventi 1984-2007*, Reggio Emilia, Reggio Children.
- STEMBER, Marilyn  
1991 « Advancing the Social Sciences through the Interdisciplinary Enterprise », *The Social Science Journal* 28(1), p. 1-14. Disponible sur : [https://doi.org/10.1016/0362-3319\(91\)90040-B](https://doi.org/10.1016/0362-3319(91)90040-B)
- VANNINI, Ira  
2018 « Fare ricerca educativa per promuovere la professionalità docente. Il 'qui ed ora' del Centro CRESPI », in Giorgio Asquini (éd.), *La ricerca-formazione. Temi, esperienze e prospettive*, Milan, Franco Angeli, p. 11-24.
- VINCENSINI, Jean-Jacques  
1987 « Prestations éducatives et communication participative », *Actes Sémiotiques*, n° 42, p. 9-28.

Pour citer cet article : Enrico Barbetti. « Actes Sémiotiques, n° 42, « Sémiotique et didactique », 1987 (réédition). Introduction », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8771>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

## **Comptes rendus**

## **Le *Sphinxartig*. Réflexions autour d'une publication**

La récente parution d'un recueil posthume d'écrits de Paolo Fabbri, intitulé *Le sphinx incompris. 21 essais sémiotiques sur l'art*, permet au public francophone d'apprécier la remarquable contribution à la sémiotique de l'art d'un auteur dont on s'étonnait à une certaine époque que, malgré ses nombreuses conférences, il ne publie rien, et qui nous aura finalement légué, au cours des derniers dix ou vingt ans de son activité, un ensemble très consistant d'essais sémiotiques, notamment sur l'art. L'édition témoigne en même temps de l'évolution de ce champ d'études dans une période comprenant une vingtaine d'années depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle et marquée par les difficultés qui ont suivi la mise en question des théories structuralistes. Faisant fi de la dévaluation institutionnelle de la discipline, Paolo Fabbri n'a cessé de manifester un engagement autant passionné que ferme pour la sémiotique de l'art, tout en adoptant une *légèreté* d'élocution – au sens donné à ce terme par son ami<sup>174</sup>, l'écrivain Italo Calvino (1988) – qui saura attirer la curiosité et l'intérêt des nouvelles générations. Grâce à un discours captivant et une sensibilité aiguisée pour l'art, en particulier l'art contemporain, Fabbri révèle dans ces essais sa fréquentation assidue des œuvres et des artistes<sup>175</sup> afin de saisir les aspects sémiotiques de leur esthétique, et de l'art en général.

### **L'édition française du recueil**

La parution du volume offre également l'occasion de saluer le travail des experts impliqués, Lucia Corrain, Jacques Fontanille et Anne Beyaert-Geslin, qui ont édité, traduit et commenté une sélection des meilleurs textes de Fabbri dans l'éventail de ceux dernièrement réédités en italien (cf. Fabbri 2020). En plus de la présentation de l'approche de Fabbri dans la préface, de la précieuse liste de sources avec les dates et les références des publications originales dont sont issus les essais, une postface accompagne le lecteur pour focaliser les enjeux sémiotiques de chaque texte. Ce commentaire est d'autant plus utile que ces enjeux pourraient facilement échapper à qui n'est pas initié au style fluide et décontracté de Fabbri. Notons cependant que ce commentaire n'est pas du tout une exégèse didactique des 21 essais réunis : il s'agit d'une réflexion de deux sémioticiens très fins qui savent *résonner* avec les questions

---

174 Paolo Fabbri a déclaré à divers moments son amitié pour Calvino, dont il cite très souvent les écrits.

175 Petite anecdote personnelle qui peut témoigner de cette familiarité de Fabbri avec le monde de l'art : j'ai eu le plaisir de connaître Paolo Fabbri en 1994/1995 lors d'un événement à l'Institut Culturel Italien à Paris, dont il était à l'époque le Directeur, la soirée se terminant avec un dîner chez l'artiste Valerio Adami qui avait convié une bonne partie des participants à la rencontre.

posées par Fabbri, les repenser et les élargir dans leurs propres perspectives. En effet, même si la postface se présente discrètement comme « un agencement collectif d'énonciation » (tel que l'indique son sous-titre), il s'agit d'un vrai dialogue qui n'hésite pas à réinterpréter et redéfinir, à partir de Fabbri, les outils que la sémiotique est à même de déployer pour se confronter à l'art.

Ainsi dans cette postface, qui est une prise de parole de chercheurs engagés dans le domaine, des orientations et des influences de pensée interviennent, un travail de *gloses* – dirait Louis Marin 1993 – qui permet d'habiter les questions. Par exemple, concernant les remarques de Fabbri sur l'écriture et l'image et sur leur double articulation – remarques qui ne se limitent pas au premier texte du recueil (« L'écriture et l'image: une double articulation » dans Fabbri, 2024) mais qui dépassent même les cinq textes de la première partie consacrée à « Art et parole » –, il est proposé dans la postface de ramener les rapports complexes que Paolo Fabbri décèle entre écriture et image au cadre théorique d'un *synchrétisme* visuel-verbal. Cette proposition ne paraît néanmoins pas très convaincante si l'on retient la variété phénoménale et la richesse des modalités d'interactions repérées par l'auteur. La question de la traduction/transduction, traitée par Fabbri à diverses reprises, n'est que l'une des dynamiques possibles traversant l'art et le langage verbal (l'écriture étant d'ailleurs déjà visuelle), comme le montre sa belle analyse des *Colonne verbali* de Nanni Balestrini, où il examine la coexistence, l'interférence et la superposition de différents modes d'expression, tels le visuel, l'architectural, le scriptural et même le « rythmique », en raison du « bruissement optique » produit par les motifs visuels et d'une forme d'improvisation rappelant le jazz (Fabbri 2024 : p. 54). Concernant le synchrétisme, il nous alerte d'ailleurs sur la complexité de sa possible exploitation dans l'art ; il parvient même à déclarer que « chaque œuvre est un objet synchrétique » qui peut utiliser et expérimenter non seulement divers moyens mais aussi registres sémiotiques (*ibid.* : 161). Au lieu de chercher donc à concevoir, un peu simplement, une troisième sémiotique qui serait « supposée complète, la *sémiotique synchrétique* », réunissant « textualité verbale et textualité visuelle » (Beyaert-Geslin et Fontanille dans Fabbri 2024 : p. 239), il nous semble opportun d'élargir le regard et de considérer le débat culturel et épistémologique à l'intérieur duquel le discours de l'auteur se situe et par rapport auquel il réaffirme la valeur et la pertinence de la sémiotique de l'art.

### **Un indéfectible soutien et une réactualisation de la sémiotique de l'art**

En riposte au *Visual turn* de W. J. T. Mitchell (Gottfried Boehm est également mentionné), Fabbri non seulement cite Louis Marin qui défend l'absence, dans l'image, d'un plan sémiologique préétabli, autrement dit, d'un code de signes préétabli, mais il renvoie également à Umberto Eco dans *Dire quasi la stessa cosa*, et fait preuve d'une habileté descriptive qui déplace continuellement notre regard, que ce soit autour de ces *Colonne* de Balestrini ou de l'emploi des signes dans les œuvres de Bruce Nauman, dont il indique l'« asynchronisme » et « l'asymétrie temporelle » de dérivation musicale (Fabbri 2024 : 58). Fabbri nous amène à apprécier les différents *aspects*, les divers effets de sens, de chacune des œuvres étudiées, en jouant sur un arsenal rhétorique dont il se plaît par ailleurs à retrouver de possibles correspondances dans l'art : voir l'« ablaut » reformulé d'après Jakobson ; la « liponymie », d'après Perec (60) ; le « palindrome » (58) ; le boustrophédon (62), etc. Mais pour revenir à Eco et à la distinction que Fabbri lui emprunte entre l'*ekphrasis* classique, qui décrit explicitement l'œuvre d'art, et l'*ekphrasis occulte*, « où le langage doit évoquer une image avec le plus de détails possibles » jusqu'à

donner à voir ce qui n'est pas directement visible, Fabbri sait parfaitement doser les deux modalités, et intégrer ainsi l'*enargeia* du langage qui nous amène à découvrir le monde.

Qu'il s'agisse d'Alberto Savinio, de Valerio Adami, d'Eliseo Mattiacci, de Claudio Parmiggiani, de Maurizio Cattelan, de Bill Viola ou d'autres artistes, Fabbri nous invite à découvrir la dimension « *sémiophore* » (182) des œuvres – en précisant que ce terme signifie « porteur de signes, de symboles et d'emblèmes » (*id.*) et que la « sémiotique *pure* [...] n'est pas stase mais processus » (182-183, c'est nous qui soulignons) – ; ou bien, il nous met sous les yeux des fonctionnements sémiotiques tellement évidents (le cadre grotesque de Cattelan, la traversée du plan/chute d'eau de Viola) qu'on risque de ne pas les voir. Pour le dire dans ses propres mots : « Le sémiologue, c'est-à-dire moi, s'intéresse à la part de cécité dans toute vision » (p. 182).

Sans aucune hésitation, Fabbri énonce : « Les images et les langages artistiques n'ont pas de spécificité ontologique » (p. 22). Et, en renvoyant à Goodman, il soutient : « Le monde n'existe pour nous que dans la mesure où il est décrit » (*id.*). Et c'est bien à ce moment qu'il met en exergue la notion d'« élasticité », hélas, sans l'expliquer, en la juxtaposant à celles, plus habituelles en sémiotique, de « contextualité » et d'« énonciation » (23). Or, la notion d'*élasticité*, bien évoquée par un auteur comme Gilles Deleuze souvent cité par Fabbri, nous semble convoquer certaines considérations d'Hubert Damisch qui, lui, l'emploie pour « imaginer une philosophie qui saurait tirer avantage de l'élasticité des concepts et notions dont elle use et de leur nature spongieuse » (Damisch 1967 : 19). Le terme d'élasticité était du reste mis en avant par Paolo Fabbri dans l'hommage écrit à la suite du décès de Damisch :

Il campo teorico è un montaggio di attrazioni e di repulsioni. Molte sono le correnti trascorse sotto i ponti abitati dall'immagine, la quale –pellicola o spettro, icona o diagramma– fa figura di sostanza nell'universo virtuale e astratto dell'attuale cultura numerica. Damisch, poco disposto a terminologie collettivamente interdefinite, considerava i concetti come eminentemente elastici (vd. la sua prefazione a *Jean Dubuffet. Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris 1967). (Fabbri 2017)

Pour dire plus explicitement ce que l'on peut saisir à travers ce recueil et à travers la façon dont ces textes se positionnent dans le débat et l'évolution de la sémiotique de l'art, il nous semble que les essais du dernier Fabbri témoignent d'une transformation, d'une *hybridation* par rapport à la conception immanentiste du sens, avec un retour vers la phénoménalité de l'expression, qui est aussi un dépassement d'une certaine orientation historique. La conception d'une sémiotique à la recherche d'un sens caché est révolue, que ce soit le repérage de significations inapparentes, oubliées ou dissimulées, ou la recherche d'une structure profonde ou d'un fonctionnement sous-jacent. Fabbri en est conscient et, à plusieurs endroits de ce livre, parle de forces et dynamiques signifiantes, lui qui a bien édité la version italienne des textes de René Thom dans le volume *La morfologia del semiotico* (Thom 2006) puis dans *Arte e morfologia* (Thom 2011). Comme pour préfigurer l'idée que « le champ théorique est un montage d'attractions et répulsions »<sup>176</sup>, il s'exprime notamment à propos des « forces discursives » tels l'infinif, le délibératif, l'exclamatif et l'impératif du langage futuriste de Marinetti (p. 35), des

---

176 Voir la citation de Fabbri 2017, *supra* ; notre traduction.

« forces expressives » de l'écriture travaillée par Balestrini (47), des « *mots-force* » ou « forces d'agression et de désir » de Bruce Nauman (58), des « forces qui agissent sur le corps et le texte, sur la voix et l'image » – ainsi qu'il le précise à propos d'Antonin Artaud (68) et de certaines œuvres de Nauman – et, dans le sillage d'Artaud, il est attentif à « l'émergence de forces de transformation dans les différents moyens et formes d'expression » (*id.*). Et si la question réapparaît en relation avec d'autres esthétiques abordées – cf. la forme en formation de Klee ou les « forces cosmiques » et le magnétisme de Mattiacci (175) –, c'est sans doute avec la « force rotative » d'Artaud, qui, tournant son regard, transforme ses signes en notre propre discours (p. 73), que Fabbri réussit le mieux à cerner une dynamique du sens dépassant la signification des signes pris en eux-mêmes. Il écrit : « Des forces dans le champ, actives et passives : tout un montage d'attractions et de répulsions destinées à déloger le corps et le langage articulé, à faire émerger un nouveau sens et à indiquer une autre destinée. » (68)

À suivre Damisch, l'élasticité des concepts impliquerait aussi « de constituer, à partir des termes dont la récurrence caractérise son discours, un certain nombre de constellations à l'intérieur desquelles tel d'entre eux ne prendrait sens que par référence à la totalité des autres » (Damisch 1967 : 19). Fabbri procède en effet en étayant son discours sur des constellations de lectures pertinentes, de citations savantes, parfois même drôles ou percutantes – pour en rappeler une : « “L'écrit se mêle si intimement au son qu'il en usurpe le rôle” (Saussure) » (47) –, des renversements joyeux, des jeux de mots. Au passage, on louera la traduction qui a su garder la verve inventive et svelte de l'auteur, de surcroît, sans recourir à certaines versions de ses textes en partie disponibles sur son site. Et, comme l'envisageait Damisch, mais en suivant une voie plus agile, un flair presque ludique, Fabbri paraît « mesurer [...] la résistance propre de chacun de ces concepts, sa nécessité, son élasticité et sa capacité de rétention, pour éprouver les ressorts de leurs oppositions et combinaisons, pour multiplier entre eux les lignes de partage et de communication » (Damisch, 1967 : 19).

### **Questionner le sens**

Voyons comment Fabbri procède dans l'un des essais, en fait le plus long et l'un des plus richement élaborés, qui donne le titre au recueil : « Le sphinx incompris ». Concernant la petite aquarelle *Sphinxartig* (1919) de Paul Klee, l'auteur suggère comment la traduction du titre par « Conforme au sphinx » ou « sphingiforme » serait la plus appropriée et renforcerait la « dimension *icastique* » du tableau (Fabbri 2024 : 86), c'est un point crucial sur lequel nous reviendrons. Pour l'étudier, Fabbri mobilise tout un ensemble de recherches antérieures, sémiotiques ou non, qui ont interrogé les créations de Klee. Il cite les facettes de son art qui ont été explorées, avec des réactions très diverses, par les philosophes Walter Benjamin, Nelson Goodman et l'anthropologue Arnold Gehlen, par le cinéaste Sergei M. Eisenstein, l'écrivain Giorgio Manacorda, et bien d'autres, avec une estime particulière pour les exégèses d'Hubert Damisch et du compositeur Pierre Boulez. Pour assoir sa réflexion, il s'appuie également sur les écrits de l'artiste, en particulier son *Journal*, le répertoire de formes que Klee crée et, entre autres, ses marionnettes. Il en découle – cf. le paragraphe que Fabbri intitule « Apodose. La lecture de *Sphinxartig* » – une analyse du tableau qui, comme le remarquent les auteurs de la postface, paraît plutôt « traditionnelle » (Beyaert-Geslin et Fontanille dans Fabbri 2024 : 255), où le plastique, y compris le chromatisme, est aussi étudié que l'iconique, et qui aboutit à un sens, sinon « caché » (*id.*), du moins « arcane » (*id.*) ou, mieux, « mythique » (92 et 239). Cette approche semble ne pas s'écarter



de l'orientation que Félix Thürlemann a donnée à son étude de *Blumen-Mythos* (*Mythe de fleurs*, 1918) de Klee, avec une allusion aussi à la question du « semi-symbolique » (Fabbri 2024 : 85), reprise également par Thürlemann. Pourquoi, arrivé à ce point, Fabbri rouvre sa réflexion sur le poétique et insiste sur le divinatoire et le risque de la surinterprétation – avec un renvoi à la « lecture vertigineuse » de Benjamin (91) –, en ajoutant le terme « mantique » à « mythique » (92) ? C'est là qu'entre en jeu, à notre avis, l'*arguzia* de Fabbri (précisons que le terme italien ne correspond pas à l'argutie en français courant, mais désigne un raisonnement ingénieux, subtil, astucieux).



Paul Klee, *Sphinxartig*, 1919 (aquarelle, gaze et papier, 20 x 19,5 cm), reproduit dans Fabbri (2024 : 81)

Il convient de remarquer que cette étude commence (« Protase ») par un commentaire de Roman Jakobson sur un poème de Klee (l'« octastique de 1903 » inclus dans le *Journal* de l'artiste ; *ibid.* : 77). Jakobson, avec qui Fabbri se confronte, en accord ou en désaccord, le long du livre, réapparaît donc à ce moment où l'analyse sémiotique « traditionnelle » (*supra*), à la fois du plastique et de l'iconique, semblerait être conclue. Fabbri la rouvre, non seulement à travers l'intertextualité d'une référence à Goethe (remarquée par les auteurs de la postface), qui investit « l'iconologie fantastique de Klee » (89), mais à travers le schéma qui aurait résumé, pour Jakobson, « la “conception spatiale purement métaphorique” » qui sous-tend le poème (90)<sup>177</sup> :

---

<sup>177</sup> Dans la première ligne du poème traduit, on corrigera la coquille dans « la montagne des âmes » (Fabbri 2024 : 89) en traduisant plutôt « la montagne des animaux ».

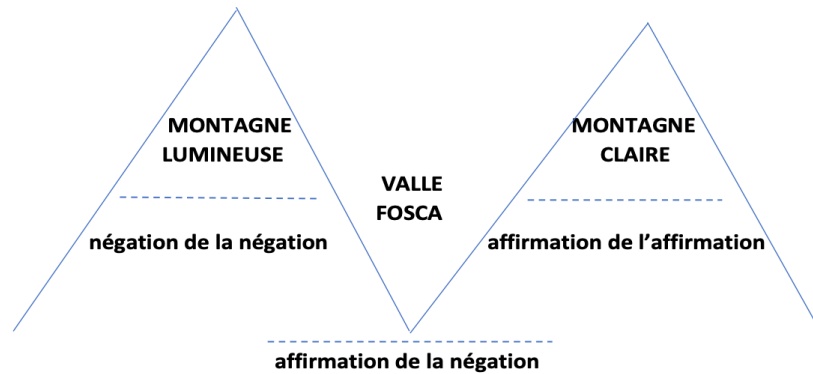


Schéma supposé de R. Jakobson sur le poème de Paul Klee, reproduit dans Fabbri (2024 : 90)

En regardant le schéma reproduit par Fabbri, le lecteur est saisi par l'incroyable ressemblance du supposé schéma de Jakobson avec la partie centrale du dessin de Klee. Ce que Fabbri ne dit pas est que ce schéma diffère profondément de celui de Jakobson, qui a visiblement été adapté, en transformant le raisonnement graphique sur la logique structurelle du poème (son articulation entre *l'affirmation de l'affirmation* et la *négation de la négation*)<sup>178</sup> en une morphologie captivante semblable à celle de l'aquarelle. Et pour « dérouter » les quelques rares lecteurs familiers du texte jakobsonien, Paolo Fabbri justifie immédiatement en note « le motif triangulaire de la montagne et de la pyramide » en renvoyant à d'autres œuvres de Klee qui n'ont en réalité que peu ou rien à voir avec celle à l'étude, petite ruse qui cache l'astuce<sup>179</sup>.

---

178 Roman Jakobson (1977 : 127-161, notamment 152-161) prête une grande attention à l'aspect graphique et aux valeurs phonétiques du poème de Klee, dont la traduction française restitue la disposition en vers ; car sur ces éléments s'articulent son analyse et son schéma :

<sup>1</sup>Zwei Bérge gibt es / auf denen es héll ist und klár,  
<sup>2</sup>den Bérge der Tiere / und den Bérge der Götter.  
<sup>3</sup>Dazwischen aber liegt / das dämmerige Tal der Menschen.  
<sup>4</sup>Wenn éiner éinmal / nach oben sieht,  
<sup>5</sup>erfasst ihn ahnend / eine unstillbare Séhnsucht,  
<sup>6</sup>ihn, der wéiss, / dass ér nicht wéiss  
<sup>7</sup>nach ihnen die nicht wissen, / dass sie nicht wissen  
<sup>8</sup>únd nach ihnen, / die wissen dass sie wissen.

*Traduction littérale*

<sup>1</sup>Il est deux montagnes / où il fait lumineux et clair  
<sup>2</sup>La montagne des bêtes / et la montagne des dieux.  
<sup>3</sup>Mais entre elles s'étend / la sombre vallée des hommes.  
<sup>4</sup>Lorsqu'une fois l'un d'eux / regarde vers le haut,  
<sup>5</sup>Le saisit en présage / une nostalgie inextinguible,  
<sup>6</sup>Lui qui sait / qu'il ne sait pas  
<sup>7</sup>De ceux qui ne savent pas / qu'ils ne savent pas  
<sup>8</sup>Et de ceux / qui savent qu'ils savent.

Poème de Paul Klee, reproduit en original et en version française dans Jakobson (1977 : 152-153).

179 Il y a aussi une probable erreur concernant le dessin de Paul Klee *Échafaudage pour la tête d'une sculpture monumentale* (*Gerüst für Kopf einer Monumentalplastik*, 1923), dont Fabbri (2024 : 92) affirme qu'il représente le même sujet que *Sphinxartig* à l'envers (et qui est reproduit dans cette orientation dans les versions italiennes du texte de Fabbri) ; cela doit sans doute être imputé à ses sources.

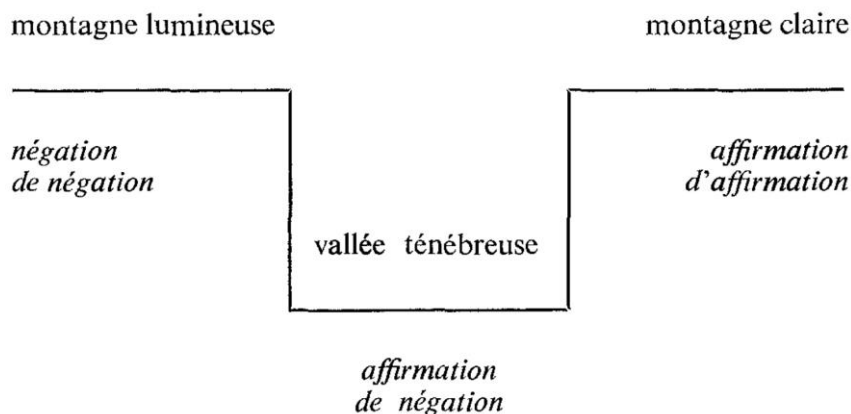


Schéma de R. Jakobson (1977 : 155) sur le poème de Paul Klee

Comme l'écrit Goethe, cité par Fabbri en exergue de la dernière section de cet essai : « Les tours du philosophe te sont toujours connus ». Le tour astucieux de Fabbri n'enlève rien à la constellation des éléments réunis et à la richesse de son étude. S'il renforce sans doute l'efficacité de son argumentation, son analyse de *Sphinxartig* nous a conduit à appréhender tout un éventail des valeurs plastiques et sémantiques qui incitent à mieux regarder cette œuvre et à en questionner le sens.

Il est alors plus aisé de comprendre pourquoi, en conclusion de sa réflexion, Fabbri s'attarde sur le regard du Sphinx, qui « est une manière d'interagir avec nous » (Fabbri, 2024 : 91), ainsi que sur le problème de l'interprétation, et pourquoi il met en avant le Sphinx Égyptien qui, « à la différence du Sphinx Grec, [...] est toujours orienté vers la connaissance ». Le titre du tableau devient alors *icastique*, dans l'acception du terme théorisée par Italo Calvino, à qui Fabbri probablement l'emprunte ; il s'agit de la capacité d'évoquer une image vive, incisive et mémorielle (cf. Calvino, 1988 : 57). Sphingiforme est le sens auquel le sémioticien se confronte dans sa quête sans trêve. Et Paolo Fabbri de nous dévoiler comment rendre cela humainement possible :

L'esprit et la facétie ont une racine commune : une force lumineuse et brillante. Ils invitent au jeu spéculatif et l'éclairent avec l'ironie et le sortilège. (Fabbri, 2024 : 93)

## Bibliographie

CALVINO, Italo

1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti.

DAMISCH, Hubert

1967 « Le véritable Robinson », in Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Hubert Damisch (éd.), Paris, Gallimard, 1967.

DUBUFFET, Jean

1967 *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Hubert Damisch (éd.), Paris, Gallimard.

FABBRI, Paolo

2017 « Hubert Damisch: mandare a memoria », *E|C, Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*. Republié sur : <https://www.paolofabbri.it/saggi/damisch/>.

FABBRI, Paolo 2020

*Vedere ad arte. Iconico e icastico*, Sesto San Giovanni, Milan, Mimesis.

FABBRI, Paolo

2024 *Le sphinx incompris. 21 essais sémiotiques sur l'art*, préface de Lucia Corrain et postface d'Anne Beyaert-Geslin et Jacques Fontanille, Limoges, PULIM.

JAKOBSON, Roman

1977 « Sur l'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee » [1970], *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, p. 127-161.

MARIN, Louis

1993 *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil.

THOM, René

2006 *La morfologia del semiotico*, Paolo Fabbri (éd.), Roma, Meltemi.

THOM, René

2011 *Arte e morfología*, Paolo Fabbri (éd.), Milan et Udine, Mimesis.

Pour citer cet article : Stefania Caliandro. « Paolo Fabbri, *Le sphinx incompris. 21 essais sémiotiques sur l'art*, Limoges, PULIM, coll. « Visible », 2024 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131.

Disponible sur : <h <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8769>> Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957

Marion Colas-Blaise, *L'Énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Liège, Presses universitaires, 2023, 351 p.

Denis BERTRAND

L'énonciation est un fantôme qui hante les nuits sémiotiques. Quand, pour certains, elle reste diaphane, à peine entr'aperçue, et se perd dans la pénombre des présuppositions, voici qu'elle apparaît pour d'autres en pleine lumière, imposant sa présence vive, mettant le langage au contact direct de la chair sensible. Pour certains encore, elle est le ressort exclusif de la parole, celui de la langue en acte, quand pour d'autres elle ondule, accrochant sa pertinence à tous les véhicules du sens et s'assimilant à la sémiose elle-même. Marion Colas-Blaise a attaché son nom à ce fantôme. Elle le poursuit depuis des années dans les recoins les plus obscurs de la sémiotique. En 2016, elle publiait avec Laurent Perrin et Gian Maria Tore un ouvrage collectif de dimension considérable, *L'énonciation aujourd'hui, un concept-clé en sciences du langage*<sup>180</sup>, réunissant vingt-huit auteurs qui représentaient à peu près toutes les écoles linguistiques et toutes les tendances sémiotiques autour de ce concept. Et voici qu'individuellement cette fois elle entreprend à nouveau de faire le tour de la question. Dans la très riche bibliographie qui clôt l'ouvrage (p. 307-343), on observe que sur les trente-huit références à son nom, pas moins de trente et une ont pour objet, affichée dans le titre même, une des facettes théoriques de l'énonciation.

L'ouvrage, disons-le d'emblée, est d'une très haute ambition. Il se propose de faire une synthèse créative sur l'énonciation dans le champ de la sémiotique postgreimassienne : « synthèse » de courants théoriques potentiellement disjoints qu'il s'agit de réunir, et « créative » en raison des propositions innovantes qu'il contient – non seulement dans ses conclusions, mais aussi au fil des pages et des analyses.

Cet essai s'organise en quatre parties : dans la première, « Pour une sémiotique de la marque : défis et enjeux », on se situe dans le cadre de l'énonciation énoncée, et on cherche à remonter de la marque (explicite) et de la trace (diffuse) jusqu'aux « balbutiements du sens » (p. 110) dans le sensible, préalable à toute énonciation articulée. Dans la deuxième partie, « Acte, geste d'énonciation et pratique », le point de vue sur l'énonciation change, le paradigme qui s'ouvre est celui de la signification rendue effective, vivante et en acte, quand l'énonciation est comprise comme un geste ; ce point de vue est opposable (partiellement ici) au précédent où le sujet de l'énonciation était simplement présupposé par les fameuses marques déposées dans le texte « énoncé ». La troisième partie, « La praxis énonciative et l'invention », s'emploie à dépasser les catégorisations des deux premières par l'immersion de

---

<sup>180</sup> M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore, éd., *L'énonciation aujourd'hui, un concept-clé en sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

l'énonciation dans la praxis, c'est-à-dire dans le fait social des langages, dans l'anonymat de la masse parlante, à la fois reproductrice, productrice et créatrice de sens : si la nouveauté rompt avec l'usage, produit de la praxis, elle y trouve néanmoins son ancrage liminaire. Enfin, la quatrième partie, « De la réénonciation à la transénonciation », se présente comme le point culminant de l'entreprise, là où l'autrice, résolument, avance ses propositions personnelles pour consolider et faire progresser le lourd vaisseau de l'énonciation en sémiotique.

C'est ainsi que l'ouvrage de Marion Colas-Blaise se présente comme un programme et comme un récit, à la fois rétrospectif et prospectif. D'ailleurs, la structure même du livre indique bien la pluralité des visées : chacune des parties est non seulement encadrée par un préambule programmatique et un bilan synthétique, de plus émaillée en cours de route de « Résumons », « Faisons le point », « Concluons »..., mais comprend aussi une séquence « Ouverture » – et même parfois deux – où l'autrice prend le risque d'une avancée, laboure une friche et se met à l'épreuve. Quoi qu'il en soit, en dépit de la formidable complexité qu'il implique, son objet reste élémentaire. Et elle le rappelle, p. 283 : « la question qui traverse l'ensemble de l'ouvrage est celle de la définition de l'énonciation ».

Complexité certes, on y reviendra, mais les hypothèses et les arguments sont sans cesse prolongés par des études concrètes, succinctes ou développées, puisant dans un très vaste matériau culturel : œuvres littéraires (Michel Butor, Annie Ernaux...) et picturales (Cy Twombly, Paul Klee), nanoart (Susumu Nishinaga), photographies et espace muséal (*The Family of Man* d'Edward Streichen), *arte povera* et œuvres « métissées » (Bernar Venet, Jannis Kounelis), hyperphotographies (Jean-François Rauzier), vertige de la citation (Andy Warhol) et dynamisme temporel de l'image fixe (vidéo *Beauty* de Rino Stefano Tagliafierro), écrits littéraires sur papier imitant les stratégies de l'hypertextualité numérique (Éric Sadin)... On en oublie sans doute, mais cet échantillon donne une idée de l'étendue et de la diversité des corpus auxquels Marion Colas-Blaise soumet ses instruments analytiques. Plus encore, ce sont souvent les œuvres – particulièrement les plus contemporaines – qui suscitent, engendrent et justifient les avancées théoriques.

Partons donc à la recherche du système du livre. À travers les différents niveaux d'énonciation qui lui sont propres, le foisonnement qu'on vient de suggérer, les bifurcations parfois étranges, les escapades inattendues, les sauts de considérations très générales à des analyses de micro-faits de langue, certaines redites même, ce système interne qu'on pressent n'est pas facile à trouver. Pourtant, une appréhension transversale de la somme que livre ici Marion Colas-Blaise, fait apparaître deux lignes de force aspectuelles qui sont comme deux préoccupations centrales de l'autrice en quête de la réalité inhérente à l'acte énonciatif : on peut dire, en bref, que l'énonciation est envisagée à travers le double prisme de l'inchoativité et de la durativité.

L'inchoativité tout d'abord. Où et comment ça commence ? Son émergence dans le corps sensible peut-elle être saisie et décrite ? Où est la source, où est l'origine ? Comment comprendre la création, et la distinguer de l'invention ? La quête qui semble centrale, et qui est en tout cas transversale aux différents chapitres, est celle des processus d'avènement de l'énonciation, soit à partir des traces laissées dans le texte, soit à partir de l'acte qui s'exhibe comme un geste dans le monde. Ainsi peut-on comprendre l'enjeu des remarquables pages consacrées à l'usage de la *virgule* par Michel Butor dans *La Modification* (p. 123-125). Ces micro-événements de notation textuelle – hélas nommés prosaïquement « formatage » – fournissent, comme l'explique très bien l'autrice, des « points d'appui » à partir

desquels le lecteur peut « restituer » la processualité du geste d'énonciation, et même « en faire l'expérience concrète ». (p. 125) Ce qui semble alors essentiel est ce « geste processuel et instaurateur » (p. 127). Les termes abondent : « pré-geste », « monde liminaire », « élan vers », « instauration », « soubassement sensible », « impulsions sensori-motrices »... autant d'expressions qui indiquent le préalable à toute inscription, et constituent sinon l'unique point focal, du moins un des centres d'intérêt et de saisie majeurs pour tout le livre. Si, comme elle le souligne, « la notion d'instauration n'a pas reçu suffisamment d'attention » de la part des sémioticiens (p. 135), avec elle, le manque est liquidé : l'instauration du discours et l'« égogénèse » de son sujet constituent un des moteurs de la recherche .

La durativité ensuite. Assumant le primat du mouvement – « *au-delà, par-delà, du changement (...)* » (p. 285) –, l'essai nous place au cœur du processus énonciatif, dans son devenir en permanence (et dans l'inattendu du survenir – Zilberberg n'est jamais loin). Dès lors, les motifs de la variation continue, de la variabilité interne et de l'instabilité comprise comme arrêt de l'arrêt, ceux du « soubassement mouvant » (p. 290), de ce « fond mobile, propice aux traversées » (*id.*), les effets de tempo, entre accélérations et ralentissements (p. 250, 272 etc.), tout cela forme une isotopie régissante dans l'entrelacs des différentes problématiques. Parmi beaucoup d'autres manifestations, le concept de « dispositif d'énonciation » (à la croisée de Foucault et du Greimas de la praxis énonciative) en est un exemple : selon l'autrice en effet le *dispositif énonciatif* « commande la réalisation d'une nouvelle formation signifiante. Il gère ses transformations, jusqu'à une stabilisation, nécessairement précaire » (p. 192). Ou bien, autre illustration de cette mobilité foncière, la question lancinante de la « temporalisation de l'image fixe » quand « ne comptent que les tensions internes aux images » (p. 270). Cela est illustré, là aussi entre autres, par l'analyse de la vidéo *Beauty* de l'artiste italien Rino Stefano Tagliaferro, renaissance numérique du baroque italien (p. 267-271). En tout cas, le terminatif est banni, « l'accomplissement final se dérobe » (p. 293), car il convient, en suivant la lointaine mais stimulante référence à Souriau, de « substituer le rayonnement à l'achèvement » et la dynamique existentielle des conjonctions de coordination, les « ou », les « et », les « ni », les « car », les « et alors », et autres connecteurs, à la désolante finitude des termes substantifs (p. 290-291).

Tout cela bien entendu appelle discussion, car l'entreprise n'est pas sans risque. Ce sont tout d'abord les risques d'un « modèle "intégratif" » (p. 10), « visée ultime » du projet (p. 21), réalisé *in fine*, p. 295, sous la forme d'un grand triangle bleu à trois étages. Quête obstinée qui mobilise un nombre considérable de travaux, une immense diversité d'options théoriques et de propositions qui sont elles-mêmes à ambition intégrative (la très abondante bibliographie illustre la diversité pluridisciplinaire des sources). On ne saurait, sans oubli ni injustice, dresser ici la liste exhaustive des noms donnés en référence, qui vont bien au-delà du pré carré de la sémiotique et même du large champ des sciences du langage. Marion Colas-Blaise cite inlassablement, puise, réemploie, prolonge, et elle le fait toujours avec bienveillance. La palme revient sans conteste aux travaux de Jacques Fontanille (et notamment à *Terres de sens*, sa contribution à l'anthroposémiotique avec Nicolas Couégnas, 2018) dont on peut lire ici, page après page, une vibrante défense et illustration : ces travaux ne sont-ils pas annoncés, dès l'introduction, comme référence exclusive pour quatre des six « directions de recherche complémentaires » sur l'énonciation dans l'ère postgreimassienne (p. 16) ? Mais bien au-delà de cet hommage particulier, considérant le foisonnement des références, on peut se demander si on échappe vraiment ici aux dangers qui guettent et qu'annonce Marion Colas-Blaise elle-même : ceux de la « prolifération incontrôlée » des

modèles, ceux de la « multiplication débordante » des propositions théoriques (p. 11). Ce risque est celui d'une certaine clôture réursive où la complexité d'une analyse s'appuie sur une autre complexité qui elle-même implique une complexité qui elle-même... Ainsi on peut lire, après un exposé approfondi de la théorie des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet, déjà complexifiée par les propositions propres à Marion Colas-Blaise : « La théorie de la perception selon Bordron (...) complexifiera encore le dispositif » (p. 74). Et plus loin, sur un autre sujet : « En quoi le passage par l'image nous conduit-il à *complexifier* les notions de marque et de trace textuelles » (p. 78) préalablement mises en avant.

Mais ce risque est peut-être aussi le prix à payer de l'originalité, toujours raisonnée et justifiée, des propositions nouvelles. Ainsi en va-t-il de la « marque » et surtout du passage de la marque à la « trace ». Après une réflexion particulièrement nourrie sur la problématique des marques d'énonciation dans le contexte de l'énonciation énoncée (1<sup>e</sup> partie), l'autrice en approfondit la portée et propose un nouvel éclairage qui est un des grands apports conceptuels du livre. Elle saisit en effet la marque à un niveau « proto-énonciatif », antérieur aux opérations de débrayage-embrayage, au niveau de ce qu'elle appelle les « proto-modalités ». Elle la définit alors comme une « manière d'être », une manière de « prendre position *au* monde ». La marque « témoigne ainsi, écrit-elle, de la première *rencontre* qu'une instance, sortant de l'inhérence à soi-même, fait avec le “monde” » (p. 44). L'étude d'un court texte de Yann Andréa (2000) l'illustre de manière convaincante. Alors, dans un second temps, la recherche des marques se prolonge par le repérage des « traces » laissées dans l'énoncé. Les traces de quoi ? Celles qui, parfois très indirectement – comme les virgules de Butor –, « témoignent d'une *égogenèse* » (p. 68), attestant l'ancrage somatique de l'énonciation, l'expérience basique de la perception, le soubassement du sensible. Et Marion Colas-Blaise rejoint ici, par une autre voie, les prédicats somatiques de Jean-Claude Coquet. Elle fonde du même coup la validité d'une convergence.

Un autre risque, à mes yeux plus délicat car il nous place aux frontières disciplinaires de la sémiotique, est le penchant ontologique qui fait glisser la sémiotique vers une certaine philosophie : « Le geste d'énonciation est le fait de l'être *au* monde, *devant* le monde et *dans* le monde d'une instance sensible et cognitivo-percevante » (p. 129) ; l'énonciation prend sa source dans des « forces souterraines » (p. 298) qui mettent en branle un « actant fluent », instance médiatrice entre un (pré-)« actant transitionnel » (celui de la relationalité) et un « actant transactionnel » (celui de l'altérité). Le « je » surgit au terme de cette *égogenèse*, si du moins on adhère à un récit qui peut paraître référentiel à la manière des cognitivistes, et peut-être, comme eux, néo-positiviste et, en tout cas, hors-histoire. La référence finale à Heidegger confirme cette tentation de l'enracinement ontologique dans la substance du monde.

Concluons, comme elle dit souvent. Bien au-delà d'une « vue panoramique » (p. 9), l'essai de Marion Colas-Blaise s'oriente vers une synthèse, celle des approches de l'énonciation telle qu'elle « marque de son empreinte toute l'évolution de la sémiotique greimassienne et postgreimassienne » (p. 15), synthèse annoncée mais aussi créatrice comme on l'a vu. Envisagé globalement, son livre peut être placé sous le signe de l'artiste Jean-François Rauzier, inventeur de l'hyperphotographie (« L'hyperphoto : la citation comme ressort du photomontage » - p. 255-267). On y trouve en effet le modèle de la création conceptuelle visée par *L'énonciation. Évolutions passages, ouvertures*. Dans son analyse de l'hyperphoto Marion Colas-Blaise condense admirablement les différentes opérations méréologiques propres à cette œuvre elle aussi foisonnante (p. 263-264). On peut alors reprendre ces



opérations et les interpréter en les transférant à cet ouvrage lui-même, tant elles semblent en condenser les propriétés. Opération de *centrage* (vers le point sensible de l'avènement énonciatif) ; opération de *remplissage* (qui ne laisse, entre les références et les citations, aucun espace libre) ; opération de *répartition* (qui assure à la construction d'ensemble, dans la myriade des éléments convoqués, son fragile équilibre) ; opération, enfin, de *distribution*. Distribution non pas des images comme chez Rauzier mais des modèles théoriques, librement disposés et construisant au fur et à mesure de leurs connexions un objet non-préexistant, à la manière de l'arbre fascinant de l'hyperphotographe nommé *L'âge d'airain. Rodin* (2017) : la forme de l'arbre naît du montage d'un nombre infini de photos de sculptures de Rodin, vues sous tous les angles, tantôt saillantes, tantôt diaphanes, tantôt grossies, tantôt minuscules, s'entremêlant et s'évadant dans les ramures sur le fond uni, bleu pâle, du ciel.

Pour citer cet article : Denis BERTRAND. « Marion Colas-Blaise, L'Énonciation. Évolutions, passages, ouvertures, Liège, Presses universitaires, 2023, 351 p. », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2024, n° 131. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8777> > Document créé le 17/07/2024

ISSN : 2270-4957