

Sémiotique et critique de la culture

Espace, Nourriture, Nature, Objets

Gianfranco Marrone

Traduction de Rovena Troqe

Révision de Jacques Fontanille

© PULIM, 2017

39C, rue Camille Guérin – 87031 Limoges cedex - FRANCE

Tel : 05.55.01.95.35 – fax : 05.55.43.56.29

Site : pulim.unilim.fr - courriel : pulim@unilim.fr

Sémiotique et critique de la culture

Sommaire

Préface

I. Questions théoriques

1. Généalogie du texte

II. Spatialisation et espaces urbains

2. Dix thèses sur la sémiotique de la ville

3. Vivre à l'aéroport : traductions intra-textuelles dans *The Terminal*

4. Vie et passions dans un village touristique

III. Nourriture et cuisine

5. Cuisiner le signe: langage de l'alimentation et procès culturels

6. Niveaux de sens : goûteux et savoureux

7. Textes et contextes : du plat à la salle

IV. Nature et naturalisation

8. Politique de la Nature / Nature de la Politique

9. Résistance naturelle

10. La nature au supermarché : les produits dits biologiques

11. Zoosémiotique 2.0

V. Objets et vie quotidienne

12. Du design à l'interobjectivité

13. Le discours des lunettes

14. L'efficacité des lieux : vandalisme en université

Bibliographie

Préface

Préface

Ne jamais, en aucun emploi du mot, oublier de rattacher critique à crise : la « critique » (...) notamment, vise à mettre en crise. (Roland Barthes)

La sémiotique est une forme – rigoureuse et motivée – de critique de la culture. Pour cette raison, elle s'inscrit dans la grande tradition des sciences humaines et sociales du XX^{ème} siècle, qui, basée sur une épistémologie structurale, se propose de *comprendre* les phénomènes culturels à travers leur *explication* préliminaire. Pour la science de la signification, comme pour l'ethnologie, pour la sociologie, pour la linguistique, pour l'histoire, pour la psychanalyse, etc., l'objectif de recherche est une augmentation considérable de la connaissance sur le monde de la culture sociale ; une augmentation qui, en contrepartie, sollicite l'efficacité, donc l'efficacité, des méthodologies utilisées pour l'obtenir. Ainsi, la différence la plus évidente entre la sémiotique et la philosophie (du langage, de l'esprit, de l'art, de la société, de la politique ...) est que, pour la première, la théorie n'est jamais une visée en soi, mais elle est l'accompagnement d'une praxis descriptive et interprétative, le défrichage d'un champ empirique de recherche, de construction et de reconstruction d'une série pertinente de phénomènes discursifs, sociaux et culturels. Somme toute, discuter de sémiotique signifie la pratiquer, la mettre en place, et montrer ses capacités analytiques et ses potentialités herméneutiques. Mais également, démonter et remonter les phénomènes discursifs veut dire, tout d'abord, en identifier la consistance, les possibilités, les conséquences, en précisant en même temps leurs limites historiques et géographiques, éthiques et politiques, anthropologiques et sémiotiques.

Telle est la signification et la valeur, pour nous, d'une sémiotique conçue comme une critique de la culture. Où le terme « critique » doit évidemment être compris dans son double sens. Tout d'abord, comme la reconstruction des conditions de possibilité d'un phénomène donné ; de sorte que, à la manière de Kant, aucun fait est donné en soi, mais il est à chaque fois issu d'une (re)construction : et il n'y a pas d'empirie immédiate autrement que comme un effacement silencieux du travail nécessaire pour la produire. Ensuite, grâce à cette traduction du *fait substantivé* au *fait-processus en cours*, l'analyse critique devient un jugement polémique, une identification des seuils, et une remise en question des anomalies de tout phénomène discursif – surtout lorsque, comme c'est souvent le cas, il tend se donner comme naturel, dans le sens de l'évidence, de l'acquis indiscutable, du *cela-va-de-soi*.

Par rapport aux autres sciences humaines et à la philosophie, la sémiotique semble avoir quelque chose en plus, une capacité méta-critique. En effet, en tant qu'étude, à tous niveaux, du discours social en général, elle est également en mesure d'analyser de façon critique, grâce à ses modèles d'analyse, le discours scientifique lui-même, ainsi que le discours philosophique, en explicitant ainsi leurs conditions de possibilité et, donc, les limites historiques que rencontrent leurs fréquentes prétentions à l'universalité. Et cela, en soumettant également son propre discours à cette exigence critique. La critique sémiotique de la culture est donc toujours une mise en crise, un exercice de suspicion, un redimensionnement constant, mais euphorique, de tout discours qui veut se présenter comme scientifique, y compris le sien au moment même où elle effectue cette opération. La sémiotique se donne comme une instance discursive qui analyse et interprète le monde et qui n'est jamais neutre, ni ne pourrait l'être, comme d'ailleurs aucune autre science – que ce soit une science de la nature ou de la culture.

Ceci est, très brièvement, la position théorique qui sous-tend ce livre, où nous proposons une science de la signification qui – dans la tradition des études qui ont leur origine chez

Saussure et Hjelmslev, Propp et Lévi-Strauss, Barthes et Eco, Benveniste et Greimas – est une intervention continue, rigoureuse, suspicieuse, militante au sein de la forme de réalité qui est la sienne, à savoir, les formes du discours contemporain et sur le monde contemporain. Depuis trop longtemps, la recherche sémiotique s'est retranchée dans un académisme qui, déguisé par un métalangage sophistiqué, s'est à la longue révélé aussi mélancolique que stérile, notamment en suscitant un certain nombre de perplexités et de désapprobations compréhensibles. Si elle veut restaurer cette valeur critique envers la société qu'elle avait à ses origines au milieu du XX^{ème} siècle, cette attitude militante qui caractérisait les écrits de ses premiers protagonistes, elle doit d'abord mettre elle-même en question les postures scientistes qui l'affligent inévitablement, l'ésotérisme qu'elle cultive non sans quelque masochisme.

Mais, elle doit surtout clarifier, pour elle-même et pour ses interlocuteurs éventuels, quels modèles analytiques elle veut mettre en jeu, quelles catégories d'interprétation elle propose d'utiliser, et sur quelles bases épistémologiques elle entend se fonder. Et, en même temps, quels modèles, quelles catégories et épistémologies il est bon qu'elle mette, une fois pour toutes, de côté. Face aux nombreuses faiblesses, aux tendances et auto-destructrices qui assaillent l'information actuelle, en s'y plongeant avec les armes de la critique, ce livre veut espérer dans une double renaissance : de la sémiotique en tant que discipline sociale et du social ; de la critique de la culture comme le souhait d'une compréhension des choses qui passe d'abord par une explication préliminaire et rigoureuse. La célèbre *guérilla sémiologique* dont parlait Eco à la fin des années soixante est aujourd'hui partout, sauf dans la théorie du signe et de la signification. Un paradoxe que nous voudrions contribuer à éliminer. Un destin auquel nous aimerions échapper.

Le livre se divise en cinq parties. Dans la première, « Questions théoriques », on essaie de reconstituer la généalogie de la notion sémiotique de texte, ainsi que le phénomène que nous avons décidé d'appeler son *invention*. Le lexème « invention », comme on le sait, a plusieurs significations. Généralement, il indique le processus de production de quelque chose qui n'existait pas auparavant, presque une création (invention de l'imprimerie, de la poudre à canon, du téléphone portable). Mais autrefois, le terme latin « inventio » signifiait tout autre chose : retrouver des choses qu'on avait perdues, se souvenir de ce qu'on avait oublié, réutiliser des matériaux cognitifs préexistants (dans la rhétorique classique, on « inventait » ainsi des lieux communs). Il y a des domaines où le sens étymologique persiste encore, comme dans le langage juridique ou ecclésiastique. En général, aujourd'hui domine l'idée selon laquelle l'invention s'oppose à la découverte : la première conduit à ce qui est nouveau, la seconde manifeste quelque chose qui n'était pas connu mais qui existait déjà. Néanmoins, la notion de texte, telle qu'elle a été élaborée au cours du XX^{ème} siècle, à partir de plusieurs disciplines (philologie, linguistique, théorie littéraire, esthétique, herméneutique, déconstructionnisme, sémiotique, ethnologie), malgré la diversité des perspectives théoriques, semble avoir affaire aux deux sens du terme « invention ». Chaque culture élabore en son sein les critères de construction et de reconnaissance de ses textes, et les considère comme normaux, usuels, naturels (pour nous le texte est un livre, pour les médiévaux, c'était une ville). Au moment d'examiner de façon critique une culture, à travers l'analyse de ses textes, il est nécessaire d'en édifier les conditions de possibilité, et de faire des hypothèses sur ses modes de fonctionnement. Même en proposant comme intrinsèquement textuel ce qui, à première vue, dans ce contexte, ne l'est pas, ou dit pas l'être. Ainsi, le texte doit être décelé et construit, retrouvé et produit, inventé dans le double sens que ce terme a pour la rhétorique ancienne (*découverte*) et pour la science moderne (*création*). Chose qui est valable aussi bien pour le sémiologue, à la recherche des bases formelles de toute signification sociale et culturelle, que, tout d'abord, pour chaque acteur, individuel et collectif, à la recherche de ses parcours d'existence, de quelque identité possible. D'une part, le texte est un modèle d'enquête, une notion-levier qui est produite pour examiner et interpréter une réalité culturelle donnée. D'autre part, ces réalités culturelles ont leur raison d'être précisément parce qu'elles sont des

formes textuelles, des grilles sémiotiques par lesquelles on leur donne quelque sens humain et social, des configurations à partir desquelles se construisent et se reconstruisent la subjectivité et l'intersubjectivité.

Les quatre autres parties du livre approfondissent autant de domaines spécifiques de recherche qui, à notre avis, s'avèrent très utiles pour pratiquer ce genre de critique sémiotique. Dans chacune d'elles, on trouve un chapitre d'introduction théorique suivi d'études de cas particulièrement exemplaires.

Dans la deuxième partie, « Spatialisation et espaces urbains », nous nous concentrons sur les langages de la spatialité et, en particulier, sur les espaces urbains. L'étude sémiotique de la ville se révèle en fait très utile non seulement pour discuter de certaines questions encore ouvertes dans les études urbanistiques (pensons au problème des frontières de la ville, ou à celui des banlieues diffuses), mais aussi pour reprendre des problèmes éminemment sémiotiques. Nous n'essayons pas en effet d'étudier la ville comme si elle était un texte, pour voir si, conçue de cette manière, le modèle textuel peut nous dire quelque chose de nouveau et d'intéressant sur la ville elle-même. Mais plutôt, nous étudions les textes « proprement dits » (qui sont tels pour notre culture) comme s'ils étaient – à peine métaphoriquement – des formes de ville : avec des bâtiments et des places, des rues et des signaux, mais aussi comme des formes de vie et des institutions publiques. Ainsi, nous nous rendons compte que l'étude sémiotique de la ville est une excellente façon pour comprendre ce qu'est sémiotiquement, en général, un texte ; à savoir, pour saisir le fait que les textes, tous les textes, ont en profondeur la forme d'une ville. Une ville, on le sait, est essentiellement un tissu urbain (*textum*), donc une trame, une texture serrée où *tout se tient* ; mais c'est aussi une source de production de témoignages (*testis*), un ensemble de messages livrés à la mémoire du monde, interne ou externe à la ville. Ces deux prérogatives, on le répète souvent, appartiennent aussi aux récits et aux poèmes, aux films et aux publicités, aux articles de journaux et aux discours politiques.

La troisième partie, « Nourriture et cuisine », traite d'un sujet sur lequel, depuis les origines de la discipline, les sémiologues se sont exercés (il suffit de penser à certaines *Mythologies* de Barthes ou à l'analyse de la recette de la *soupe au pistou* de Greimas) sans toutefois qu'on ait encore, à l'épreuve des faits, développé une véritable sémiotique de l'alimentation, du goût, de la cuisine, de la table et de la gastronomie. Le langage de la nourriture, certainement le plus proche de l'homme et de son expérience de vie, est l'un des systèmes de signification les plus complexes qui existent, non seulement en raison des fortes différences culturelles qu'il présente dans le temps et dans l'espace, mais aussi pour les articulations signifiantes qu'il produit régulièrement. Si on tente de l'analyser dans ses nombreuses manifestations, on se rend vite compte du fait qu'il est particulièrement élaboré dans ses structures internes, dans la fabrication d'objets textuels, dans le déploiement des processus discursifs, dans la construction et transformation continue de modèles culturels qui n'ont rien à envier au langage verbal, ou à celui de l'image ou de l'espace. Au contraire, pour reprendre la terminologie de Youri Lotman, nous pouvons sans hésitation dire que la nourriture, au même titre que la langue, est un système primaire de modélisation culturelle.

La dimension significative de la nourriture, partiellement masquée par ses dimensions physiologique (le besoin de se nourrir) ou esthétique (le plaisir du goût), est sans aucun doute l'une de celles que l'espèce humaine a plus exploitée pour donner sens aussi bien à elle-même, à la société, au temps et à l'histoire, voire au cosmos entier. Entre autres, la mode actuelle et débordante de la gastronomie, qui investit de toutes parts et avec beaucoup de ténacité nos vies individuelles et collectives – grâce notamment au discours médiatique qui la fonde et la relance sans cesse – a fini par construire de nouveaux imaginaires, globaux et fermement articulés, de la nourriture, de la cuisine, de la table, ainsi que de la production en amont des matières premières, ou de l'élimination en aval des déchets, finissant par modifier en profondeur nos habitudes alimentaires et même nos goûts. Le discours social

d'aujourd'hui sur la nourriture, tout en mettant en question de nombreuses pseudo-certitudes de la modernité (il suffit de penser au faux mythe du progrès social fondé sur les technologies industrielles), même si, d'un côté, il a suscité une mode gastronomique qui tend de plus en plus à se caricaturer elle-même, de l'autre côté, il a transformé les valeurs en jeu, et ainsi, les goûts et les dégoûts. Pour montrer le sens de tout cela, pour identifier les limites et les points forts, il y a rien de comparable à ce que la sémiotique est en mesure de mettre en œuvre.

La quatrième partie, « Nature et naturalisation », traite d'un sujet classique de la sémiotique – celui de la naturalisation des signes (Barthes) – et l'ouvre au débat actuel, dans le domaine anthropologique et épistémologique, portant sur la dichotomie nature/culture. En ce qui concerne l'anthropologie, des auteurs tels que Tim Ingold, Eduardo Viveiros de Castro et Philippe Descola, en comparant les résultats des observations de terrain concernant des groupes ethniques dispersés à travers la planète, sont parvenus à montrer que l'opposition entre la nature et la culture – qui a longtemps été à la base de toute interprétation ethnologique (les cultures sont différentes constructions qui tendent se distinguer d'une base naturelle commune, en opposant leurs contraintes et leurs aspérités) – est loin d'être universelle. De nombreuses cultures ne la prévoient pas, et même dans notre aire européenne elle est apparue relativement depuis peu : l'idée de la nature date du XVII^{ème} siècle, celle de la culture, du XIX^{ème} siècle, de sorte que le *grand partage* entre les deux a pu se développer presque spontanément – et naïvement, comme *allant de soi* – à l'intérieur du paradigme des sciences humaines et sociales au XX^{ème} siècle. L'idée selon laquelle, du côté des cultures, il y a des humains et leurs formes d'agrégation, tandis que de l'autre, celui de la nature, il y a des entités non-humaines régies par les lois éternelles et universelles, est typique de notre Occident *naturaliste* ; dans beaucoup d'autres cultures, cette idée n'existe pas ou serait un non-sens : les humains et les non-humains vivent dans la même société, régis par des lois qui sont anthropologiques et biologiques.

Il en résulte que, tout comme il y a de nombreuses cultures différentes entre elles, de même, il y a de nombreuses natures : une idée insensée, sinon blasphématoire, pour certains, mais très raisonnable pour beaucoup d'autres. Viveiros de Castro, à cet égard, a constaté, dans certains groupes ethniques de l'Amazonie, de véritables formes de *multinaturalisme*, une conception qui depuis quelque temps commence à être prise très au sérieux. Des épistémologues tels que Michel Serres et Isabelle Stengers ou des sociologues des sciences et des techniques tels que Bruno Latour et Steve Woolgar ont noté que différentes formes de scientificité, en conflit permanent entre elles, conduisent à différentes réalités environnementales, de sorte que la conception de la nature est partiellement issue de pacifications momentanées, qui sont, à leur tour, le résultat de controverses et de négociations complexes entre les scientifiques, les politiciens, les administrateurs, les religieux, les lobbyistes, les animaux, les plantes et les diverses technologies.

Pour cette raison, Descola a proposé non pas une mais quatre ontologies différentes, en fonction de la façon dont les cultures pensent la relation entre l'intériorité et la physicalité dans les êtres vivants et les existants en général, les humains et les non-humains, qui s'inscrivent dans différentes formes de réalité. Si, de notre point de vue *naturaliste*, entre les humains et les non-humains il y a une continuité physiologique et une discontinuité spirituelle, pour les *animistes* c'est le contraire : les humains et les non-humains sont en discontinuité physiologique, mais en continuité spirituelle ; de leur côté, les *totémistes* prévoient à la fois une continuité physique et une continuité spirituelle entre les humains et les non-humains, alors que pour les *analogistes*, à l'inverse, entre les humains et les non-humains, il y a une discontinuité sur les deux plans. Le défi pour la sémiotique est double : d'une part, reconsidérer certains modèles internes qui prétendent universaliser l'opposition entre nature et culture, et de l'autre, montrer comment ces « ontologies » se rencontrent, euphémisées ou partielles, dans les discours de la société d'aujourd'hui – postmodernité, modernité tar-

dive, en réseau, liquide, etc. Il suffit de penser au totémisme latent qui s'exprime dans la culture du vin prétendu « naturel », ou l'animisme sous-jacent à la théorie de la dite « libération animale ».

La cinquième et dernière partie, « Objets et vie quotidienne », traite d'une question qui est d'une considérable portée sémiotique, celle de la vie quotidienne, de l'expérience sociale et sensible, en passant par l'étude des objets, du design, de la technologie, et en revenant sur les vécus sociaux à l'intérieur d'articulations spatiales spécifiques. Bien qu'elle l'ait rarement assumé en tant que tel, la sémiotique a toujours travaillé sur la quotidienneté. Déjà, dès ses origines sémiologiques dans les années cinquante ou soixante du siècle précédent, la science des signes s'est focalisée sur des situations de la vie quotidienne, des expériences et des pratiques en vigueur, en la croisant avec l'apparition de la culture médiatique de masse, d'une part, et avec celle du langage dit ordinaire, d'autre part. On s'est occupé de l'habillement de tous les jours et des chaudières pour le chauffage, des signalisations routières et des conversations téléphoniques, des bonnes manières et de la gestualité, des promenades en ville et des trajets en métro, des périodiques et des émissions de divertissement, des décembreistes et des flâneurs, des couteaux et des brosses à dents, des distances entre les gens assis dans une pizzeria et des bureaux pour les dirigeants d'entreprise, des jeux vidéo et des réseaux sociaux ... et la liste pourrait continuer encore. Michel de Certeau, dans son livre *L'invention du quotidien* (1980), a tiré les conclusions de ces réflexions et enquêtes dispersées, en attirant l'attention sur les tactiques de résistance et sur la créativité qui caractérisent l'expérience de tous les jours. On a aboli le mythe sémiologique des codes unilatéraux et intangibles, et de la célèbre « langue fasciste », en insistant plutôt sur le rôle moteur de l'énonciation dans les pratiques quotidiennes, linguistiques et en général discursives, et donc sur la forte dose d'innovation astucieuse – *l'invention*, justement – de chaque locuteur, ainsi que de chaque consommateur, utilisateur ou praticien d'un quelconque « art de faire ». C'est pour cela que la vie quotidienne se révèle être d'un grand intérêt pour le sémiologue : tout en gardant une distance de sécurité, elle lui permet d'entrevoir, d'un nouveau point d'observation, le vaste champ de ses investigations. En ouvrant la voie à de nouvelles recherches.

Je remercie Jacques Fontanille, dont j'ai l'honneur d'être un collègue et un ami de longue date, qui m'a demandé de publier ce livre chez cette prestigieuse collection sémiotique des PULIM. Je remercie aussi Eric Landowski, coéditeur de la collection, et Rovena Troçe, qui a traduit le livre avec une patience et une compétence remarquables.

Palerme, janvier 2017
Gianfranco Marrone

Note :

Sauf le chapitre 11, inédit, les textes qui suivent ne sont pas des simples traductions des leurs correspondants en italien (indiqués en notes), parce qu'ils ont été réécrits pour la présente édition.

I. Questions théoriques

1. Généalogie du texte

1-Généalogie du texte ¹

Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations. (Barthes, S/Z)

1. Sociosémiotique sans textualité

« Une science qui étudie la vie des signes dans le cadre de la vie sociale ». Telle est la définition avec laquelle, au début du XX^{ème} siècle, Ferdinand de Saussure, à la recherche de son objet de connaissance, identifie la *sémiologie* (ou la *science des signes*) qui aura un rôle important, entre les enthousiasmes et les reproches, dans l'histoire de la culture à venir. Dans cette définition, ce qui frappe c'est, avant même la référence à la science, la double référence à la vie : *la vie* des signes et, en même temps, *la vie* de la société. Probablement, le génial linguiste a-t-il dû penser qu'il s'agit fondamentalement de la même chose². Face à une nombreuse littérature ultérieure qui a reproché au structuralisme sémiolinguistique son abstraction, son formalisme et son enfermement, voici, d'ores et déjà, des signes dynamiques qui circulent dans une société active, pour laquelle il est nécessaire d'avoir une science qui s'attache à expliquer ses activités, à comprendre ses raisons. Le langage, les discours, les langues, les signes sont principalement des processus sociaux : leur nature formelle, nécessaire et essentielle, ne fait que l'indiquer et le souligner, le confirmer, le prouver.

Que s'est-il passé ensuite ? Dans un premier temps, lorsque l'avertissement saussurien a été repris et développé par des auteurs tels que Roland Barthes et Umberto Eco, l'attention

¹ Premier chapitre de mon livre *L'invenzione del testo* (Roma-Bari, Laterza 2010).

Ici sont résumées les réflexions qui m'ont accompagné pendant un certain nombre d'années, au cours desquels dans la communauté de recherche des sémiologues s'est animé un débat autour de l'opposition entre les « pratiques » et les « textes », opposition que je tente ici de neutraliser. Les principaux témoignages de ce débat se trouvent dans : Cosenza éd. (2003) (où de nombreuses interventions soulignent l'insuffisance de la notion sémiotique de texte pour l'analyse des nouveaux médias) ; Semprini éd. (2004) (en particulier l'introduction, où on distingue radicalement entre sémiotique du texte et sociosémiotique) ; Landowski (2004) (où l'on propose l'hypothèse de l'expérience sensible en tant que domaine extratextuel) ; Zinna (2004) (où l'on discute le mode opératoire du texte sémiotique pour l'analyse des hypertextes) ; Tore (2005) ; Fabbri (2005) ; Basso éd.(2006) ; Fontanille (2006, 2008), Dusi, Lo Feudo et Marrone éd. (2007). Certaines doutes sur la notion de texte, à partir de l'observation des phénomènes médiatiques, étaient déjà soulevés par Colombo et Eugeni (1996), d'où dérive l'opposition conceptuelle entre *textum* (tissu) et *testis* (témoignage) reprise par Bettetini (1996). L'horizon de référence de ces critiques représente à bien des égards le domaine de recherche des *cultural studies*, pour lesquels cf. De Maria et Nergaard (2007).

² La citation de F. De Saussure est tiré de son *Cours de linguistique générale* (1916) ; mais voir aussi les notes saussuriennes récemment recueillies dans les *Écrits de linguistique générale* (Saussure 2002), où l'on postule la sémiologie comme une discipline à cheval entre les sciences naturelles et les sciences humaines ; cette hypothèse est reprise et commentée par Cassirer (1945).

portée à la vie sociale était constitutive. La culture de masse naissante avec ses outils de communication spécifiques, l'émergence d'une société de consommation, le design, mais aussi l'expérimentation littéraire et artistique, l'attention logico-linguistique renouvelée de la philosophie, le développement d'une épistémologie autonome de sciences humaines rendait presque indispensable une prospective théorique en même temps que prudente et désenchantée, capable de mettre en place une méthode d'analyse formelle de la société dépourvue de toute idéologie sous-jacente.

La sémiotique – nom avec lequel, peu de temps après, a été rebaptisée la chimère imaginée par Saussure – répond à cette question, et elle naît comme une discipline spécifique, avec ses auteurs et ses institutions, au tournant du siècle. Des livres comme *Mythologies* de Barthes (1957) et *Apocalittici e integrati* de Eco (1964) sont parmi les meilleures démonstrations de l'attention de la science des signes à l'égard de la vie quotidienne et sociale, de la vocation *critique* – dans tous les sens du terme – dont une perspective d'étude des systèmes et des processus de signification ne pouvait pas se priver. Traiter de la télévision ou de la publicité, des chansons populaires ou des bandes dessinées, du journalisme ou de la mode, d'avant-gardes artistiques ou de romans expérimentaux, de mythologies alimentaires ou de combats de catch exigeait la construction progressive d'un regard associant les compétences linguistiques, la curiosité ethnosociologique, l'attention méthodologique et l'esprit polémique, la vocation formelle et la profondeur philosophique.

Les évolutions ultérieures de la sémiotique, cependant, ont largement abandonné cette veine d'origine, et pas seulement en raison des prévisibles philistinismes académiques. À l'exception de la tradition anglo-saxonne de la *social semiotics*, destinée rapidement à converger dans la grande mer des *cultural studies* (perdant ainsi en rigueur méthodologique, mais en conservant la veine polémique), la science de la signification de souche européenne a préféré suivre d'autres chemins. D'une part, l'on s'est focalisé sur le fondement d'une sémiotique comme enquête sur la culture, tout en dialoguant avec les sciences humaines telles que le folklore et l'ethnologie, le comparatisme linguistique et religieux, la psychanalyse et la sociologie, et visant à la construction de modèles généraux pour l'étude rigoureuse des mécanismes anthropologiques. De l'autre, on s'est focalisé sur le pari de l'examen des langages non-verbaux – les images, la gestualité, l'audiovisuel, les objets de la vie quotidienne – qui, en transposant les succès contemporains de la linguistique structurale, pouvait proposer des méthodes rigoureuses d'analyse pour toutes sortes d'expressions et de communications. Des auteurs tels qu'Algirdas Greimas et Youri Lotman, pour ne citer que les plus connus, ont été en mesure de parcourir les deux chemins, réussissant parfaitement à passer de la modélisation culturologique générale à l'examen ponctuel d'une seule œuvre – suivant en cela l'avertissement toujours présent de Flaubert selon lequel Dieu, pas le diable, est dans le détail. Les modèles sémiotiques ont ainsi permis à l'anthropologie culturelle de nourrir la critique littéraire et artistique, à la philologie et à l'iconologie de se repenser en se nourrissant du regard ethnologique, aux études des médias, d'utiliser des méthodes linguistiques. Et vice-versa. Ce qui a été perdu à ce stade est, cependant, la *verve* critique propre à l'analyse formelle des faits sociaux, ou même simplement l'hypothèse – très claire pour ce prophète des différences pures qu'était Saussure – du fondement social de tout phénomène linguistique et communicatif, expressif et sémiotique. On s'est concentré ainsi principalement sur des *œuvres* individuelles – romans, récits, poèmes, films, peintures, photographies, danses, publicités, émissions télé, articles de journaux, artefacts architecturaux, objets – choisissant comme principal domaine d'enquête tout ce qui peut avoir, selon l'impératif implicite de notre culture, l'apparence d'un *texte* : c'est-à-dire d'un quelconque support expressif apte à transmettre certains contenus, avec ses traits spécifiques, ses frontières reconnaissables, sa processualité interne et ainsi de suite.

La science de la signification a progressivement continué d'élargir la notion de *texte*, et l'a utilisée pour étudier non seulement les entités sémiotiques qui exploitent des substances

d'expression non verbales, mais aussi des manifestations culturelles très différentes entre elles qui peuvent avoir les mêmes propriétés de base qu'un livre-texte – le caractère biplanaire, la tenue, la clôture, les niveaux de stratification, la processualité interne, etc. – sans que cela soit évident. De cette manière, les grilles des émissions télé, les campagnes publicitaires, les flux d'information, les plates-formes de communication, les conversations orales, les interactions Web, les stratégies de marketing, les stations de métro, les bâtiments, des villes entières, même si ce ne sont pas des textes *d'un point de vue empirique*, pouvaient être examinés *d'un point de vue méthodologique* comme s'ils l'étaient, puisqu'il est possible de retrouver en eux les mêmes propriétés formelles que celles des textes à proprement parler.

Le *texte* sémiotique n'est plus, selon cette perspective d'étude, une chose, un objet empirique, mais un modèle théorique, utilisé comme un outil de description permettant, sous certaines conditions épistémologiques explicitées, de reconstruire les dispositifs formels plus ou moins « profonds » de tout objet de connaissance relevant de la science de la signification. Tout comme la notion de narrativité a été construite en élargissant progressivement l'analyse des récits concrets (contes de fées, mythes, romans de paralittérature, nouvelles et œuvres littéraires, etc.) pour expliquer des discours apparemment non-narratifs (de publicité, de politique, journalistiques, philosophiques, etc.) de même, la notion de *textualité* a été construite à partir de textes « à proprement parler » (romans, poèmes, peintures, photographies...) pour reconstruire l'articulation signifiante de manifestations sémiotiques apparemment non textuelles (hypermarchés, modalités de préparation d'un plat, expériences scientifiques...). Le *texte* devient ainsi le modèle formel pour l'explication de tous les phénomènes humains et sociaux, culturels et historiques. Pour cette raison, Greimas aimait répéter le slogan « hors du texte point de salut », et beaucoup de sémiologues continuent d'utiliser le terme « texte » pour indiquer l'objet spécifique de leurs études, quel qu'il soit.

D'où la nouvelle vague de la sociosémiotique. Sur la base d'une intervention séminale de Paolo Fabbri (1973) qui, au 'mauvais œil' théorique de la sociologie, opposait l'antidote méthodologique du regard sémiotique, des auteurs comme Jean-Marie Floch (1990, 1995) et Eric Landowski (1989, 1997, 2004) ont commencé à explorer la possibilité d'une étude formelle et sémiotique des faits sociaux tels que la communication dans la publicité, la politique et le journalisme, la mode et le design, la cuisine et la vie quotidienne, les objets et l'expérience sensorielle, en s'occupant davantage de leurs valeurs sociales et culturelles plus larges et de leur implications discursives, que des supports textuels. Et ainsi ont procédé bien d'autres avec eux et après eux. En analysant non pas des œuvres données, mais des choses beaucoup moins déterminées telles que des situations, des conjonctures, des pratiques, des usages, des expériences sensorielles et corporelles, des flux de communication et médiatiques, l'interactivité des nouveaux médias, etc., ce qu'on abandonne avec la sociosémiotique c'est la dichotomie – qui se révèle être non pertinente – entre ce qui est de l'ordre du « texte » et ce qui l'entoure en tant que « contexte », puisque celui-ci aussi peut avoir son importance sémiotique, lorsqu'il est inscrit dans un projet de description cohérent.

Si le point de vue linguistique, même dans sa déclinaison pragmatique, savait et pouvait distinguer entre les phénomènes purement linguistiques et des phénomènes extralinguistiques, pour la sociosémiotique cette différence ne peut jamais se donner *a priori*, puisque tout, matière ou situation, en principe, peut être en même temps significatif et social, communicatif et factuel, textuel et expérientiel. Du point de vue de la sociosémiotique le *contexte est, nous le verrons, ce qui n'est pas pertinent pour l'analyse textuelle* : pertinence qui, avant même l'analyse, doit être posée et construite en tant que culture sociale. Et le texte n'est pas le point d'appui des interprétations possibles qui le complètent, ou encore en justifient l'existence, mais c'est le dispositif formel par le biais duquel le sens, en s'articulant, se manifeste et circule dans la société et la culture. Il est ainsi *l'objet d'étude spécifique du sémiologue* qui, dans son analyse, doit essayer d'en reconstruire les formes et les dynamiques, les articulations internes et les niveaux de pertinence, les entrées et les sorties. Le texte n'est

pas une *donnée*, une évidence phénoménale, mais le *résultat* d'une double construction : une configuration socio-culturelle d'abord, et une reconfiguration analytique par la suite. De ce point de vue, le texte est inévitablement négocié dans les dynamiques culturelles qui, en le générant, existent et subsistent dans une imbrication continue avec d'autres textes, d'autres discours, d'autres langages. Il n'est pas clos, donc, mais il a plutôt des frontières perméables, il est entrouvert, prêt à se reconvertir en d'autres configurations textuelles, à se traduire dans d'autres langages, dans une chaîne intertextuelle, inter-discursive, inter-médiatique sans fin qui est, finalement, la sémiosphère.

La vague de sociosémiotique semble cependant – aujourd'hui – s'être radicalisée et, ce faisant, partiellement vaporisée. Radicalisée parce que, en écoutant les sirènes d'un certain sociologisme, elle a commencé à opposer, parfois de façon caricaturale, l'étude des *textes* à celle des *pratiques*. Vaporisée parce que, ce faisant, elle a fini par attribuer à la fois aux uns et aux autres une valeur fortement ontologique, totalement contraire à la disposition constructiviste inscrite dans la perspective épistémologique de la sémiotique, et à plus forte raison de la sociosémiotique. Les textes seraient alors, et encore une fois, les œuvres, c'est-à-dire ce qu'on peut facilement reconnaître selon notre disposition culturelle, au point qu'ils peuvent être désignés, avec un minimum d'effort, avec le terme qu'on utilise pour ce que la langue commune appelle des « textes », à savoir des livres ou d'autres manifestations empiriques similaires de communication écrite. Une pratique serait donc, toujours dans cette hypothèse, un comportement social, cognitif et sensoriel telle que la dégustation d'un plat, l'expérience concrète d'une danse, une stratégie de marketing, une campagne de promotion politique, etc. On voit bien réapparaître le simulacre, dont on est jamais à l'abri, de l'épistémologie « classique » qui continue d'opposer les mots aux choses, les discours aux faits, les représentations à la réalité, la fiction à la vérité, contre laquelle la sémiotique – et avant elle la philosophie phénoménologique et une grande partie de la recherche des sciences humaines et sociales du XX^{ème} siècle – a toujours, et forcément, lutté.

Bref, l'élargissement progressif du champ d'enquête textuelle mis en œuvre par la socio-sémiotique, la transition silencieuse du texte-œuvre au texte-modèle a fini, paradoxalement, par remettre en question la possibilité d'utiliser le terme « texte » pour désigner le domaine spécifique de l'analyse sémiotique. Et ce, par conséquent, a conduit certains chercheurs à revendiquer un dépassement du texte au nom d'autres entités sémiotiques, davantage « porteuses », telles que les activités individuelles (cuisiner un plat, fumer un cigare, se promener) ou, les rituels (faire ses courses au supermarché, parler au téléphone), mais aussi des expériences d'une certaine façon intimes (danser, rire ensemble, déguster un vin). Il y aurait, selon cette perspective de recherche récente, des objets sémiotiques *au-delà* du texte dont la théorie doit être en mesure de rendre compte, tout en fournissant de nouveaux modèles de description, plus sophistiqués. Les sollicitations qui nous viennent du monde des nouvelles technologies de communication, d'Internet, des pratiques contemporaines inter- et cross-médiatiques de *remake* et de *remix* ne pourraient pas, par exemple, être analysées avec les outils de la sémiotique standard, d'une sémiotique textuelle, donc en fin de compte trop rigidement « textualiste ». Voici à ce sujet – parmi des nombreux exemples de la littérature sémiotique la plus récente – des passages tirés d'un article de Jacques Fontanille (2006a):

« Hors du texte point de salut ! » est un slogan qui a fait son temps (...).

Etant donné que

[...] la pratique sémiotique elle-même [...] a largement *outrépassé les limites textuelles*, en s'intéressant à l'architecture, à l'urbanisme, au design d'objets, aux stratégies de marché, aux situations sociales, etc. On connaît même de récentes tentatives pour rendre compte de la dégustation d'un cigare ou d'un vin, et plus généralement, les récentes propositions de Landowski, organisées autour de la contagion et de l'ajustement esthésiques, qui visent à construire une sémiotique de l'expérience.

L'heure semble donc venue de redéfinir la nature de ce dont s'occupe la sémiotique (les « sémiotiques-objets »), [...] pour assumer théoriquement ces multiples et nécessaires escapades *hors du texte*, et dont il faudrait éviter, au moins, qu'elles soient des escapades « hors sémiose », et qu'elles échappent à la contrainte minimale d'une solidarité entre expressions et contenus.

Conclusion :

(...) s'il est vrai, comme le dit Hjelmslev, que les données du linguiste se présentent comme du « texte », cela n'est plus vrai pour le sémioticien, qui a affaire aussi à des « objets », à des « pratiques » ou à des « formes de vie » qui structurent des pans entiers de la culture. Le slogan greimassien devrait être reformulé aujourd'hui ainsi : « Hors des sémiotiques-objets, point de salut ! », à charge pour nous de définir ce que sont ces « sémiotiques-objets » [...].

L'abandon de la position « textualiste » amène Fontanille à une véritable re-ontologisation du texte, c'est-à-dire, à une notion du texte comme un objet-œuvre à étudier dans son immanence et, sur la base d'une clôture préalable, donc, en tant que quelque chose à quoi on peut accéder au nom d'autres sémiotiques-objets à définir en tant que telles, mais certainement ne pouvant pas être assimilées aux principes formels de la textualité, ni à ses formats standards. Il existerait quelque chose comme un « hors du texte » qui peut faire l'objet d'une enquête sémiotique, ce qui garantit à cette dernière son « salut » épistémologique³.

Ainsi, la notion de texte apparaît aujourd'hui fortement en crise dans les études sémiotiques : elle est contestée au nom de l'avancement de la théorie qui, en soutenant les demandes pressantes d'un élargissement du champ d'enquête, finit très probablement par se configurer comme un retour en arrière dans le temps. Ce qui s'affaiblit ici c'est précisément cette sociosémiotique qui s'était affirmée à l'unanimité dans les études sémiolinguistiques proposées pour résoudre les problèmes théoriques de la sémiologie structuraliste, c'est-à-dire, de cette théorie qui, tout en raisonnant en termes de signe et de code, pensait la science des significations comme une extension des modèles linguistiques saussuriens à des objets sociaux non linguistiques : de la mode à la publicité, du cinéma à la presse. Aujourd'hui, la sémiotique du texte est vue par maints sémiologues de la même manière que l'art était vu par Hegel – une « chose du passé » – parce qu'elle ne semble pas être en mesure de gérer ni les nouvelles instances de la culture médiatique contemporaine (où le texte fermé semble avoir perdu sa valeur) ni les nouvelles exigences épistémologiques de la théorie sémiotique (socosémiotique, étude de la perception, du corps, des nouvelles technologies de communication...).

La gêne occasionnée par cette situation amène à se poser une série de questions : une analyse sémiotique des phénomènes sociaux impose-t-elle effectivement un dépassement des limites du texte ? pour retrouver quoi ? qu'y a-t-il en dehors du texte ? les contextes ? les situations ? les formes de vie ? l'expérience ? Sinon, au nom de quelle idée de texte faut-il rester dans ces limites ? quelles sont les conditions pour continuer à préserver l'idée de texte comme un modèle formel pour l'explication de tous les objets d'étude de la sémiotique ? Autrement dit : quelles sont les conditions pour importer dans la sémiotique un autre célèbre slogan – « il n'y a pas de hors texte » (Derrida) –, déjà largement discuté dans la théorie littéraire et dans la philosophie soi-disant poststructuraliste ?

La sociosémiotique, et avec elle la sémiotique tout court, semble enfin se trouver à un carrefour gênant à certains égards, décisif à d'autres. Un choix qui, avant d'être fait, doit justement être bien réfléchi. Un bref état des lieux de la généalogie de la notion sémiotique de *texte* est ainsi nécessaire.

³ Ainsi, dans Fontanille (2008, chap. 1) les 'textes' deviennent seulement un des plans d'immanence d'un plus vaste parcours du plan de l'expression, avec des signes, des objets, des scènes pratiques, des stratégies, des formes de vie.

2. Le sens commun et le langage

La généalogie du texte à laquelle nous pensons ne veut être ni une archéologie (recherche d'une origine – étymologique, contractuelle, historique ou autre – implicitement essentielle et véridique) ni une historiographie (reconstruction chronologique d'une transformation conceptuelle plus ou moins unidirectionnelle). Les étapes de cette généalogie ne suivent donc pas une chronologie et n'aspirent pas à être exhaustives. Tout en dépassant les frontières disciplinaires, en intercédant entre les régimes d'énonciation théorique qui souvent ne communiquent pas entre eux et, en traduisant des modèles épistémologiques traditionnellement considérés incommensurables, nous allons essayer d'encercler tactiquement cette notion de texte, qui est toujours en attente, avant même d'être définie en termes métalinguistiques, d'être positionnée dans le champ de manœuvre de la sociosémiotique, qui, rapelons-le, veut être en même temps critique et analytique, argumentatif et descriptif, suspicieux et méthodologique. Les spirales que devons tracer, les répétitions et les reformulations auxquelles nous serons confrontés, les re-modulations conceptuelles que nous rencontrerons serviront à faire ressortir les points essentiels et critiques d'un processus assez curieux : ce processus qui a amené au succès d'un terme et d'une catégorie dont la signification continue toutefois à se glisser entre le métalangage construit par la linguistique ou par la sémiotique et le langage commun qui le soutient indirectement, et qui finit ainsi par n'appartenir ni à l'un ni à l'autre de ces domaines. S'expliquent ainsi les impasses terminologiques, méthodologiques et théoriques – vis à vis de la notion de texte – auxquelles fait face aujourd'hui la recherche sociosémiotique. S'explique aussi la nécessité de reconstruire le double mouvement de définition qui à partir du langage commun amène au métalangage (sans supprimer complètement l'ensemble des valorisations sociales implicites) et, à l'inverse, à partir de ce dernier amène vers la langue quotidienne (sans toutefois en acquérir toutes les valeurs opérationnelles).

En conséquence, plutôt que sa nature ou son authenticité, ce qui nous intéressera d'abord ce seront les usages sémantiques du terme dans le langage courant, puis nous examinerons si et de quelle manière la réinterprétation de ce terme dans le métalangage sémiolinguistique entraîne un débordement – plus ou moins consciemment – de certaines de ses connotations aussi fortes que silencieuses. Chaque culture et chaque société, et peut-être chaque discours, définit, au niveau connotatif, certaines entités culturelles en tant que textes et d'autres en tant que non-textes, et institue ainsi une opposition de principe qui est variablement graduée. Et chaque culture, société et discours établit également les raisons pour lesquelles ces entités particulières (disons, un livre, une loi, un manuscrit enluminé) sont des textes, tandis que d'autres (une peinture, une place dans une ville, un centre commercial ...) ne peuvent pas être définis en tant que tels. Les définitions du dictionnaire – des extensions sémantiques de dénominations hyper-concentrées – peuvent alors, dans leur détermination historique et culturelle, nous être utiles : un point de départ consciemment arbitraire, et tactiquement, rentable d'une enquête sémiotique très ramifiée.

Par exemple, parmi les nombreux dictionnaires de la langue italienne consultés⁴, dans le *Devoto-Oli* à l'entrée « testo » (= "texte") on lit :

texte subst.masc. 1. Le contenu d'un écrit, spécial. par rapport à son intégrité et à sa fonctionnalité formelle : *le t. d'une lettre, d'un récit, d'un document ; t. imprimé ; t. commenté ; publier le t. d'un jugement ; t. juridique, législatif*. L'original par rapport à la traduction : *traduc-*

⁴ En plus du dictionnaire *Devoto-Oli* (éd. 2003), dont est tirée la citation, les autres dictionnaires de langue italienne que nous avons consultés, sensiblement similaires dans leurs résultats sémantiques, sont : Battaglia, De Felice-Duro, De Mauro, Sabatini-Colletti, Treccani. Une lecture utile est également l'entrée « Testo » de Beccaria (2004).

tion avec *t. original* - En typographie : *caractères de t. ordinaires ; tableau en annexe*⁵, • En musique, il peut indiquer les paroles auxquelles a été adaptée la musique (*lauda à trois voix sur t. du XIII^{ème} siècle*), et aussi la partie récitée par l'historien ou par le conteur dans les oratoires et les passions. 2. extens. Opéra, ou un seul passage d'un opéra, dont on reconnaît la fonctionnalité spécifique, l'importance exceptionnelle ou même l'autorité incontestée : *les t. classiques ; les t. sacrés : les textes de langue ; qui fait/ne fait pas autorité/qui ne compte pas*⁶. - Énoncé ou document en tant qu'objet d'investigation linguistique ou philologique : *la critique du t.* • *Manuels*⁷, ceux qui sont utilisés dans les écoles comme base pour l'enseignement des différentes disciplines • *T. unique*, la collecte coordonnée de toutes les règles régissant un sujet particulier. [Du lat. *textus* –us 'trame'].

La complexité de cet extrait suffit aux besoins de notre étude. Comme beaucoup d'autres dictionnaires de langue italienne⁸, le *Devoto-Oli* distingue de manière programmatique une définition technique de la définition sociale (même si dans les deux on retrouve cette fatidique « fonctionnalité »). Cependant, dans ces deux grands champs sémantiques, les principes implicites auxquels on fait référence pour identifier les significations du terme « texte » sont très différents entre eux.

On le voit dans les exemples affichés, où se mélangent, en ce qui concerne le premier champ sémantique, des critères liés au contenu (*t. d'une lettre, d'un récit, d'un document*) avec d'autres liés uniquement à une partie du contenu, considérée plus importante, et à distinguer d'une autre partie qui, n'étant pas « texte », devient hiérarchiquement inférieure (*t. commenté*); mais aussi des critères liés au médium (*t. imprimé, caractères de t.*) mélangés avec des critères liés à la substance de l'expression (*lauda à trois voix sur t. du XIII^{ème} siècle*, mais aussi « la partie récitée par l'historien ou par le conteur dans les oratoires et les passions ») et d'autres liés à la forme de l'expression (*publication du t. d'un jugement ; « l'original d'une traduction », t. original*); des critères liés au genre discursif (*t. juridique, législatif*).

Le deuxième champ sémantique, plus sociolinguistique, insiste sur la question de la hiérarchie culturelle entre les textes (*t. classiques, t. sacrés, livres de t., critique du t.*), ou implicitement entre les textes et les non-textes (*être une autorité, manuel*)⁹. La référence à « l'importance exceptionnelle » et à « l'autorité incontestée » est centrale. Et on se rendra compte en quoi cette valorisation sociale reste souterraine dans certaines définitions techniques de la textualité, ainsi que dans les critiques envers l'utilisation sans discernement de ce terme.

⁵ L'expression italienne « *tavola fuori testo* », qui utilise le mot « texte » est traduite par « tableau en annexe » en français. N.d.T.

⁶ L'expression italienne « *fare testo* » qui utilise le mot « texte » est traduite par « être une autorité » ou « faire autorité » en français. N.d.T.

⁷ L'expression italienne « *libro di testo* » qui utilise le mot « texte » est traduite par « manuel » en français. N.d.T.

⁸ Une consultation rapide en ligne des dictionnaires de la langue française nous dit que dans cet idiome les choses ne sont tout à fait différentes. Ainsi « *texte* » dans le Larousse: « Ensemble des termes, des phrases constituant un écrit, une œuvre écrite : *Respecter scrupuleusement le texte original*; Œuvre ou partie d'œuvre littéraire : *Choix de textes du XVII^e siècle*; Tout écrit considéré dans son aspect de rédaction : *Prévoir un court texte d'introduction*; Partie de la page où les mots sont imprimés, par opposition à la marge ou aux illustrations : *Il y a trop de texte, il faut plus de dessins*; Sujet d'un devoir : *Je vais vous lire le texte de la dissertation*; Teneur exacte d'une loi ; la loi elle-même; Œuvre littéraire considérée dans son organisation et dans l'ensemble de ses déterminations biographiques, imaginaires, sociologiques, etc. ». Parmi les expressions du terme: « Dans le texte, dans la langue d'origine, par opposition à la traduction » ; « Texte libre, rédaction sans longueur imposée et sans sujet nécessaire demandée aux élèves de l'enseignement primaire et dans les classes de français du premier cycle du secondaire ».

⁹ Voir notes 6 et 7. N.d.T.

Au-delà de ce témoignage sur la polysémie inhérente au terme en question, dans la définition des vocabulaires est constant l'ancrage à la langue verbale (opposée par exemple à la musique) et, cet ancrage même, à l'écriture, qui reste souveraine, déclinée dans ses formes substantielles (à la main, imprimé, etc.), ou dans ses rôles fonctionnels (le texte unique d'une série législative), ou dans ses valeurs culturelles (le fait de faire autorité¹⁰, l'attestation). C'est d'ici qu'il faudra partir pour la redéfinition technique du terme dans le métalangage de la première linguistique (qui inclut dans le texte, également et surtout, l'oralité) puis de la sémiotique (pour laquelle l'attention exclusive à la substance verbale ne compte plus), et qui devra malgré tout mener une véritable lutte contre l'idée de texte du sens commun, et contre les connotations autoritaires et métaphysiques qu'elle implique. Le texte, nous rappellent les dictionnaires, est le gardien matériel de l'œuvre, la garantie de sa signification univoque, la certitude que le sens de chaque action et de chaque manifestation de communication ne peut pas circuler librement à travers les méandres du discours culturel parce qu'il y a toujours une base matérielle – l'écriture, avec son éternel ordre séquentiel de caractères et de signes – de laquelle il ne peut pas se détacher complètement. Le texte atteste, fait autorité, se distinguant des autres substances expressives possibles – l'image et la musique, tout d'abord – et revendique la primauté implicite et véridique de la langue verbale, en raison d'une prérogative dont seulement cette dernière pourrait bénéficier : savoir se fixer dans un support écrit, par définition stable et durable, accroché à une institution sociale quelconque (juridique, sacrale, scolaire, académique), c'est le produit d'un auteur spécifique, la garantie de vérité.

L'idée du texte dans le sens commun suppose donc une conception très rigide de la signification, qui distingue entre la spiritualité et l'empirie et fixe dans le socle de l'écriture leur relation hiérarchique : d'un côté (en haut) il y a la réflexion conceptuelle, la pensée pure, l'œuvre de l'ingéniosité créative : de l'autre (en bas) il y a leur trace matérielle, l'objectivité empirique de leur évidence fonctionnelle, de leur communication externe et extrinsèque. Et c'est en raison de cette croyance métaphysique en ce qui concerne le langage et le sens – implicite dans la notion commune de texte – que ce dernier rejette des techniques telles que la rhétorique et la poésie (liées à la parole orale et à l'invention littéraire), et se lie à des pratiques scientifiques qui ne communiquent pas entre elles comme la philologie (qui vise à restituer, avec la matérialité du texte, la légalité de la lettre) et l'herméneutique (dont l'objectif est de mettre en évidence, dans l'unicité du sens, sa valeur sacrée, autoritaire). Nous verrons d'ailleurs, non sans quelque paradoxe, que c'est précisément à partir de ces deux disciplines – et surtout à partir des changements de pensée internes qu'elles ont subies – que la perception diffuse de la textualité se déplace et s'élargit progressivement. Au point que, si l'on suit le mouvement inverse du métalangage au langage ordinaire, les lexiques commencent à inclure dans leur liste des significations possibles du terme « texte » des acceptions plus techniques, qui, grâce au travail varié et au destin ambivalent des arts et des sciences du texte, se répandent progressivement au-delà de leurs disciplines. Ainsi, dans le Dizionario de *De Mauro*, on retrouve une définition du « texte » en tant que « énoncé complexe, oral ou écrit, considéré en tant qu'entité unitaire sur la base de propriétés particulières telles que la compacité morphosyntaxique et l'unité de sens » dont la pertinence fonde la linguistique de texte¹¹. Jusqu'à ce que dans les méandres indéterminés de Wikipédia en italien, porteur d'une science pop sans auteur ou sans limites mais, avec un immense désir d'ordre et d'innovation, nous retrouvons les certitudes et les oscillations de toute la sémiotique contemporaine :

texte, du latin *textus* latine (avec le sens originaire de tissu ou de trame), est une collection de mots liés entre eux pour constituer une unité logico-conceptuelle. Avec le terme « texte », on peut également indiquer un ensemble de signes tels que : les gestes, les expressions faciales, les modes d'expression ; dans un certain sens, il est possible de définir le texte comme un

¹⁰ Voir note 6. N.d.T.

¹¹ Cf. <http://dizionario.internazionale.it/parola/testo>.

moyen de communication quelconque. Parmi les différents types de texte, le plus important est certainement le narratif, puisque c'est le seul à être reconnu en tant que tel. Un texte diffère d'un ensemble de mots juxtaposés au hasard sur la base de la présence, en son sein, d'une finalité de communication, reconnaissable par un lecteur de culture moyenne.¹²

L'auteur anonyme de l'entrée de Wikipédia, linguistiquement informé et (presque) sémiotiquement compétent, abandonne toute primauté présumée du support de l'écriture ; il s'ouvre à d'autres formes de l'expression (gestes, expressions faciales, etc.) et manifeste une attention particulière à la surface transphrastique de type narratif. Le tout sans éliminer le privilège de la dimension verbale, et en s'ancrant au téléologisme rassurant de la communication : selon Wikipédia, peut être un texte seulement ce qui est intentionnellement exprimé dans des fins de communication ; en d'autres termes : un film, un journal, une chanson, une bande dessinée, une conversation peuvent être considérés comme des textes, à condition qu'il ne s'agisse pas d'une juxtaposition aléatoire de signes, mais d'un ensemble organisé d'éléments ayant un but très précis, celui de la transmission intentionnelle d'un message. Ce qui manque c'est la prochaine étape: inclure dans cette définition la dimension collective non-autoriale et surtout non-intentionnelle de la signification sociale et culturelle ; de manière à inclure dans la catégorie du texte tout phénomène social et culturel ayant un sens, doté d'un quelconque support expressif solidaire avec un quelconque contenu signifiant. Un autre visiteur de Wikipédia, plus versé en sociosémiotique, peut-être un jour, le fera, en ayant peut-être à l'esprit les étapes conceptuelles que nous devons maintenant délimiter.

3. De la philologie à la linguistique

L'attention scientifique pour la textualité suit une double voie, pour ainsi dire, naturelle. D'un côté, les études philologiques, dans lesquelles se développe ce qu'on appelle la critique textuelle. De l'autre, les études linguistiques, dans lesquelles se développe une véritable linguistique textuelle et, en parallèle, émane une critique littéraire immanente à l'œuvre. De ces deux axes de recherche nous discuterons uniquement ce qui concerne les retombées qu'ils peuvent avoir sur le focus sémiotique que nous mettons au centre de notre attention¹³.

Pour ce qui concerne la philologie, il est évident qu'il s'agit, en général, d'une discipline qui est à la recherche de l'authenticité d'un texte matériel appartenant à un passé plus ou moins lointain et qui a été supprimé, d'une manière ou d'une autre, par les événements historiques, sociaux et culturels. L'opération philologique a un but très précis (la reconstitution patiente d'un texte original dont on a perdu les traces et, souvent, la présence physique), et présuppose certaines idées esthétiques et métaphysiques toutes aussi précises (fonction auctoriale métaphysique, signification univoque, existence d'une objectivité et d'une vérité finale). Elle a à voir avec un texte comme support physique – livre, code, manuscrit, etc. – et sa « leçon », par rapport à toutes les autres qui peuvent être tracées, amène à la restitution de quelque chose qui est le Texte idéal, celui originairement écrit par un auteur, si on arrive à en déterminer l'existence, ou celui qui est le plus près possible des véritables intentions d'une époque, d'un genre, d'un style, etc.

Entre le texte empirique et le Texte idéal, il y a donc une suspension, une distance, une discontinuité qui restent présentes même si on essaie de les surmonter. La méticulosité du philologue, qui vise à faire accorder le Texte idéal avec le texte empirique, finit par se transformer en une utopie brillante et irréalisable. Pas tellement, ou pas exclusivement, en raison d'une éventuelle inexpérience, ni pour des raisons statistiques, ni pour la diffraction histori-

¹² L'entrée « Texte » de Wikipedia a été consultée le 24 d'avril 2009; sur Wikipedia en tant qu'objet sémiotique voir Fabbri (2009).

¹³ Dans les références générales sur la théorie de la textualité, cf. : Barthes (1973); Segre (1979); Cavicchioli (2002); Bertrand (2000) ; Rastier (2001a) ; Pozzato (2001), Marrone (2010, 2016b).

La critique sémiotique de la culture est toujours une mise en crise, un exercice de suspicion, un redimensionnement constant, mais euphorique, de tout discours qui veut se présenter comme scientifique, y compris le sien au moment même où elle effectue cette opération.

La sémiotique se donne comme une instance discursive qui analyse et interprète le monde, et qui n'est jamais neutre, ni ne pourrait l'être, comme d'ailleurs aucune autre science – que ce soit une science de la nature ou de la culture.

Gianfranco MARRONE est professeur de Sémiotique à l'Université de Palerme, en Italie. Il travaille sur la sémiotique du discours, l'analyse des textes et la socio-sémiotique appliquée aux domaines de la ville, de la télévision, du journalisme, de la publicité, de la politique, de l'espace urbain, de la cuisine et de la nourriture. Il est également consultant pour des entreprises privées et des institutions publiques. Parmi ses textes en français : *Le corps de la nouvelle*, Pulim 2000 ; *Le Traitement Ludovico*, Pulim 2006 ; *Principes de la sémiotique du texte*, Mimesis international 2016.

En couverture : Guido Baragli, *Suburra*, 2014.



ISBN : 978-2-84287-774-3

24 €

co-herméneutique. Mais en raison d'un principe constitutif du langage et de la signification : celui selon lequel la relation entre les deux plans du langage ne constitue pas une juxtaposition arbitraire entre un support matériel quelconque et une configuration conceptuelle « pure », mais une présupposition réciproque des deux formes qui réarticulent les deux substances. De sorte qu'une éventuelle reconstitution parfaite du texte matériel (qui est une question de substance expressive) ne devient pas une garantie automatique d'une reconstitution du Texte idéal (qui est une question de formes de l'expression, mais aussi et surtout du contenu).

Ce n'est pas un hasard si un sémioticien comme Segre (1979), tout en revendiquant souvent l'importance de l'attitude et de l'expérience philologiques pour les études sémiotiques et leur éthique de la recherche, a insisté sur le fait qu'aucun texte (empiriquement donné par l'écriture), ne peut être identifié avec le Texte (culturellement et historiquement déterminé), même dans les cas où on finit par retrouver le manuscrit original écrit à la main par l'auteur. Non seulement parce que chaque transcription, y compris celle de l'auteur, est une modification du Texte originaire, mais aussi parce que la lecture, y compris celle de la critique textuelle, est culturellement située, par conséquent, soumise aux codes culturels qui changent continuellement. Entre *input* et *output* communicatifs il y a toujours un écart. Un texte, répète Segre, avec référence à Avalle (1973), n'est pas une chose, un objet, un support physique, mais une « image mentale », de l'auteur, du lecteur, du philologue, dans une négociation continue entre les instances individuelles et collectives, historiques et sociales. Le but du philologue est donc d'établir une nouvelle image du texte, en explicitant les pertinences de sa propre analyse reconstructive (un style individuel, un genre, une époque historique, etc.) tout en assumant pleinement la responsabilité. À un point tel, dit Segre, que l'érudit ne trouve pas des textes déjà donnés et perdus mais, il les (re)construit par lui-même, en se plaçant lui-même dans les limites du texte, de ses significations, de ses valeurs culturelles. Il arrive ainsi que la philologie, avec des raisons toutefois herméneutiques et pragmatiques, prenne une attitude, en ce qui concerne le texte, anti-ontologique qui défie l'opinion commune. « Chaque texte - écrit Segre - est la voix d'un monde lointain que nous essayons de reconstruire ». Donc, non un écrit mais une voix, non un auteur, mais un monde : c'est ainsi que le texte commence à se détacher de sa base d'écriture, perdant une grande partie des connotations sacrées et autoritaires que le dictionnaire nous avait indiquées, et acquérant une importante épaisseur socio-anthropologique.

Il est frappant que le cadre des études linguistiques, l'on est arrivé relativement tard à la notion de texte, en s'arrimant en quelque sorte aux conclusions théoriques de la pratique et de la réflexion philologiques. La notion de texte surgit si spontanément à la conscience du linguiste que l'on s'aperçoit avec Hjelmslev (1943, 1959), que l'étude de la langue comme système formel (« entité autonome de dépendances internes ») transcende l'opposition entre l'oralité et l'écriture : opposition qui, on vient de le voir, est une question de substances et non de formes, et par conséquent extrinsèque à l'analyse structurale. Le texte, pour Hjelmslev, est la réalisation du système, c'est à dire le point de départ du travail d'enquête, quelle que soit la substance expressive de cette réalisation. La célèbre définition de texte donnée par Hjelmslev (1943) – « syntagmatique dont les chaînes, si elles sont élargies indéfiniment, sont manifestées par toutes les matières » - ouvre à la sémiotique l'étude de tout système de signification, linguistique et non, parce que ce qui est pertinent pour elle c'est la forme et non la substance. L'auteur ne précise pas, toutefois, ce qui est un texte au sens strict, ou quelles sont les conditions minimales de son existence¹⁴.

Un pas en avant dans ce sens a été fait par la linguistique textuelle qui, dans ses nombreuses versions théoriques et méthodologiques (Van Dijk, Petöfi, Dressler, Schmidt, Weinrich, Coseriu etc.), part de l'hypothèse selon laquelle il faut dépasser les limites de la phrase

¹⁴ Sur le texte chez Hjelmslev cf. Ablai (2003), Badir (2000), Rastier (2001a).

en tant qu'objet unique et final de l'enquête, ces limites posées par l'ancienne tradition normative de la grammaire, et renouvelées par le succès du générativisme de Chomsky. Que se passe-t-il au-delà de la phrase ? Quelles sont les dimensions et les formes de l'énoncé linguistique dont le sens ne s'épuise pas dans la dimension phrastique ? Quels sont les éléments formels qui compactent un ensemble de phrases au point de faire ressortir une unité linguistique plus grande qui est, en fait, le texte ? D'où l'identification d'une série de règles (anaphore, deixis, coréférence, topicalisation, isotopie ...) et de principes (cohérence, cohésion, informativité, etc.) qui, tout en réactualisant certaines procédures de l'ancien art rhétorique, finissent par se heurter à une double difficulté. Tout d'abord, l'analyse transphrastique continue implicitement de considérer la phrase comme l'élément central de la langue, en l'hypostasiant *de facto* ; de sorte que le texte finit par être compris, tout banalement, comme une séquence cohérente de phrases, une sorte de « super-phrase » dépourvue d'une réelle autonomie sémantique et grammaticale. Deuxièmement, dans la recherche d'une réalité textuelle par simple accumulation, même homogène et cohérente, des phrases, la linguistique textuelle est obligée de faire appel à des critères et à des procédures qui dépassent l'ordre linguistique, tels que l'intention communicative du locuteur, l'acceptabilité sémantique par le destinataire, la dimension psychologique et cognitive des sujets impliqués, le contexte situationnel et pragmatique, la condition herméneutique de l'interprétation, le fond référentiel et ainsi de suite. Le texte reste suspendu entre l'intérieur et l'extérieur de la langue, une sorte d'interface ambiguë entre le dire et le faire, les mots et les choses et qui, finalement, n'est ni d'un côté ni de l'autre¹⁵.

On voit bien que, dans les deux cas, le texte est invoqué plus comme une nécessité que réellement identifié et circonscrit en tant qu'objet indépendant de l'analyse linguistique. Aussi bien Hjelmslev que la linguistique textuelle le définissent en négatif - pour nier la primauté de l'écriture ou pour s'opposer aux limites phrastiques - sans lui attribuer le rôle qu'il joue vraiment dans la communication linguistique : celui d'une entité, pour ainsi dire, naturelle, un énoncé à part entière, un produit linguistique global à partir duquel prennent forme et sens des éléments locaux et internes – y compris la phrase – et, à partir duquel prennent consistance et valeur les réalités externes tels que le genre discursif, le contexte de la situation ou l'horizon herméneutique. Pour que le texte puisse adopter cette position centrale, par rapport à ses éléments intrinsèques et ses polarités extrinsèques, il est nécessaire qu'il soit traité surtout à partir de sa dimension sémantique : c'est-à-dire qu'il soit traité en tant que « tout signifiant », comme une unité de communication globale, avec sa propre articulation interne, avec une hiérarchie spécifique entre ses parties, avec sa propre dimension cognitive et pragmatique, sans ces relations accessoires avec des réalités externes de tout type.

4. Au-delà de l'œuvre

Il existe de nombreuses directions de recherche qui, en linguistique, ont essayé et essayent de s'attaquer à la question dans une perspective sémantique, en proposant de nouvelles hypothèses théoriques (analyse du discours, théorie des actes de langage, narratologie) et, souvent, ou simultanément, en s'inspirant des intuitions des disciplines plus traditionnelles telles que la stylistique, la rhétorique, la poésie, la critique littéraire. Pour surmonter les impasses théoriques évidentes découlant des notions de signe et de code, mais aussi pour se libérer de la dépendance à l'égard du modèle linguistique, la sémiotique parvenue à maturité a essayé de créer un dialogue entre ces différents axes de recherche, en faisant du texte son objet de connaissance spécifique et, en passant, comme on le dit souvent par une for-

¹⁵ Sur la linguistique textuelle voir Conte éd. 1977) (avec les essais de van Dijk, Petoefi, Schmidt, Weinrich et autres), et Beaugrande et Dressler (1981); Adorno (2005). Une version plus orientée vers la pragmatique est Brown e Yule (1983); dans une perspective herméneutique, voir la version Coseriu (1977). Voir aussi les considérations critique sur ce sujet dans Rastier (2001a).

mule expéditive, d'une sémiotique des codes à une sémiotique des textes. Le texte, en sémiotique, devient une configuration du sens dans son ensemble qui, par le recours à un support expressif quelconque, est garante de la génération, de la distribution, de la circulation et de l'interprétation des significations sociales et culturelles. Une configuration que chaque culture institutionnalise de diverses manières, et que l'analyse doit savoir et pouvoir reconstruire.

La transition sémiotique de l'étude des signes à celle des textes, a été productive en termes de résultats mais peu explicative du point de vue théorique et méthodologique. À la fin des années 70 et au début des années 80, on parle toujours de moins en moins de codes et de plus en plus de textes, mais on n'explique pas suffisamment le sens de ce changement terminologique, qui sous-tend un changement conceptuel profond, voire une prédisposition épistémologique tout à fait nouvelle. En faisant référence, explicite ou implicite, à des directions de recherche très différentes entre elles – de la philologie, à la sociologie des médias, de la glossématique à la linguistique textuelle, de la pragmatique de la communication à l'analyse du discours, de la science littéraire à la narratologie, de la théorie des actes linguistiques à la rhétorique et à l'herméneutique – les sémiologues utilisent le terme « texte » souvent sans le définir, et en tout cas se référant à des entités et à des phénomènes souvent non comparables : en ayant à l'esprit parfois le modèle linguistique, d'autres fois celui de la communication, ou encore celui de la littérature et ainsi de suite. D'où, très probablement, la plupart des malentendus que nous avons mentionnés au début de ce chapitre, et les impasses dont la sociosémiotique tarde à sortir.

Il suffit maintenant, pour revenir à notre reconstruction généalogique et expliquer quelques-unes des passages restés non-dits, de reprendre deux points clés. Le premier c'est l'opposition entre *œuvre* et *texte* revendiquée par Roland Barthes¹⁶. Même si opérée dans un contexte fondamentalement littéraire, et tissée des références à la psychanalyse lacanienne, à l'expérimentalisme artistique de *Tel Quel* et au débat politique de la fin des années 60, la distinction de Barthes entre *œuvre* et *texte* semble être d'une clarté et d'une utilité extraordinaire, ne serait-ce que pour comprendre ce qu'on entendait à cette époque par *textualité*. Tout d'abord, parce que c'est une définition relationnelle et systémique, où le *texte* ne se définit pas en tant que tel, mais en fonction de son contraire symétrique qui est l'*œuvre*. Ensuite, parce qu'il ne s'agit pas d'une distinction entre choses, mais entre regards, qui ne tient pas compte des cadres ontologiques, mais méthodologiques et théoriques. *Œuvre* et *texte* sont deux points de vue dissonants qui, en se dirigeant vers le même objet, finissent par le construire de deux manières très différentes¹⁷.

L'*œuvre*, en fait, est l'*œuvre* littéraire avec la consécration que l'aura esthétique lui donne : l'auctoralité, la sacralité, l'unicité significative, l'inscription dans un cadre préétabli de genres, la référence à un canon de valeurs et anthropologique, une certaine présomption d'objectivité. Le *texte* c'est une vision différente sur le même objet qui vise d'abord à se débarrasser de cette prétendue objectivité, et donc du fait de pouvoir être placé sur une étagère, situé dans un genre, attribué à un auteur, circonscrit dans une vision esthétisante. Le *texte*, selon Barthes, est la primauté de la méthode sur l'objet, c'est un « champ méthodologique » qui multiplie inévitablement les regards possibles, les lectures, les significations. Pour cela, dit souvent Barthes, le *texte* est pluriel : non pas parce que c'est une œuvre ouverte, par

¹⁶ La dichotomie œuvre/texte est thématifiée dans Barthes_(1971). Que l'adversaire théorique de Barthes était bien l'esthétique, on le voit dans le fait que, en réclamant un « retour » à l'esthétique contre les « fermetures » structuraliste », Genette (1999) a écrit un essai intitulé « Du texte à l'œuvre ». Les revendications sur l'individualité du texte littéraire sont dispersées dans de nombreux écrits barthésiens, et surtout dans *S/Z*, et dans d'autres analyses maintenant rassemblées dans *L'aventure sémiologique* (Barthes 1985).

¹⁷ Pour des lectures sémiotiques de Barthes cf. Pezzini (2014) et, en particulier sur la notion de texte, Marrone (2016d).

principe soumis à de multiples interprétations ; mais parce que le texte suppose, avec une certaine capacité stratégique, que d'autres lectures et d'autres méthodes sont également possibles, à condition qu'on explicite leurs conditions d'exercice, et même avant, le fait d'être tout d'abord des méthodes et non des choses, des regards et non des phénomènes empiriques. Si l'œuvre est consommée, le texte est pourtant un produit.

D'où l'idée qu'un texte ne s'oppose pas aux pratiques, pour la simple raison que lui-même est, d'abord, une « pratique signifiante », une production (Kristeva), une façon de faire ressortir - comme l'aruspice qui pointe son bâton vers le ciel (sans les connotations sociales négatives qui investissent aujourd'hui cette pratique) - des flux de sens, en prenant en charge l'explication des procédures formelles, les plis linguistiques, les jeux rhétoriques. Il n'y a pas de limites préconçues du texte, des frontières objectives de sa progression, car il comprend plusieurs « perspectives de citations », d'innombrables autres textes qui communiquent avec lui, à l'intérieur et à l'extérieur. Le texte s'estompe dans l'intertextualité, et celle-ci est déjà interne. C'est le cadre culturel, plus ou moins institutionnalisé, plus ou moins silencieux, qui dicte les limites du texte, et qui place à l'extérieur les chaînes intertextuelles. Cadre que le regard méthodologique de l'observateur doit identifier, en en désignant si nécessaire la valeur politique. Le regard immanent du critique, sur lequel on a tant insisté à partir des formalistes russes, n'est pas l'admission aveugle des limites que les institutions culturelles posent à l'œuvre, mais la construction problématique de seuils liminaux - et donc modifiables - dont l'analyste assume la paternité et la responsabilité. L'immanence n'est pas donnée mais construite. C'est ainsi qu'il faut comprendre la pratique d'analyse textuelle de Barthes qui dans des écrits tels que *S/Z* revendique la *différence* d'un texte unique - un récit de Balzac, un haïku japonais - par rapport aux structures profondes qui le relie à d'autres textes similaires. Il ne s'agit pas de la prétention d'originalité esthétique, qui reproduirait la notion d'œuvre, mais une option théorique qui exalte les procédures méthodologiques visant à faire ressortir les nombreuses formes - rhétoriques, stylistiques, linguistiques etc.- par lesquelles chaque texte émet le flux du sens.

L'autre point clé sur lequel nous devons nous arrêter, apparemment loin de la position de Barthes, c'est l'étude de la discoursivité et de la narration. Ce point également part, on le sait, des formalistes russes et de Propp et des études comparatives en ethnologie, histoire des religions, folklore, littérature et paralittérature, communication de masse, cinéma et d'autres encore, et aboutit à la construction d'une grammaire narrative et d'une syntaxe discursive (Greimas). Ce qui nous intéresse ici, toutefois, c'est le moment où l'étude du discours et du récit entre dans le champ de recherche de la sémiotique pour faire face aux problèmes sémantiques de la textualité. Devant les impasses de la syntaxe transphrastique, la seule manière pour esquisser la physionomie d'un texte semble être la reconstruction de sa structure sémantique, qui ne peut s'épuiser dans l'énumération des liens anaphoriques ou coréférentiels entre mots et phrases. Le texte a sa propre articulation de sens unitaire, qui se réfère à un certain nombre de typologies possibles - description, argumentation, démonstration, etc. - où la narrativité semble avoir un rôle de premier plan. Et ce n'est pas tellement parce que de nombreux textes ont des valeurs narratives explicites, mais parce qu'aussi d'autres textes appartenant à d'autres genres semblent respecter des formes et des procédures narratives : processualité interne, polémique entre les forces en jeu, transformation finale, mis en jeu des valeurs et ainsi de suite. C'est ainsi qu'Eco (1979) arrive à indiquer comment *l'Ethica* de Spinoza, même si *more geometrico demonstrata*, est sous-tendue par une structure narrative ; ou que Greimas (1983) montre comment une certaine série de descriptions dans *La Ficelle* de Maupassant est à lire comme une action très précise à l'intérieur d'un récit. Et les deux le font pour faire valoir l'idée d'une textualité autonome détachée de la surface de type linguistique, et ancrée par contre dans les procédures sémiotiques qui en configurent le sens en profondeur.

De même, en dessous du texte il y a un discours qui contribue à la constitution de sa structure sémantique unitaire. Souvent les termes de « texte » et de « discours » sont compris comme des synonymes, les deux étant les expressions des occurrences linguistiques qui dépassent la phrase, avec une préférence pour un terme ou l'autre selon les traditions de recherche. Et dans certains cas, on réattribue au premier la substance d'écriture et a seconde la substance orale. Dans de nombreux autres cas, on utilise par contre le terme « discours » pour insister sur la dimension communicative du texte linguistique, tout en travaillant tantôt sur les façons dont les formes linguistiques sont utilisées dans des circonstances de communication (pragmatique), tantôt sur la façon dont les langues grammaticalisent leurs circonstances d'émission et de réception, en préfigurant en interne les scénarios communicatif (théorie de l'énonciation). D'une manière comme de l'autre, on tend à configurer un ensemble de règles spécifiques, de nature essentiellement sémantique, qui constituent la textualité, l'unité linguistique de base, le point de départ et d'arrivée de chaque phénomène communicatif.

Chaque texte, ainsi, adopte une structure sémantique qui le transcende et qui le relie et, en même temps le différencie des autres textes. D'une part, un texte est la manifestation empirique d'un discours et d'un récit sous-jacents, l'émergence d'une culture sociale beaucoup plus large dont il témoigne. Cela ne signifie pas un aplatissement du texte dans les modèles profonds qui, en le comprenant, le relie à d'autres textes et en effacent toute singularité. En fait, d'autre part, un texte peut maintenir sa propre spécificité qui dérive de la manière dont il explicite localement les structures culturelles qui le dépassent. L'existence des modèles discursifs sous-jacents au texte devient donc la garantie de sa circulation dans la sphère culturelle, et en même temps, de son autonomie significative et du dialogue qu'il entretient avec les autres textes.

Comme on peut le voir, de nombreux éléments théoriques semblent déjà réunis pour faire le pas qui conduit la notion de texte du champ linguistique et littéraire vers le champ plus largement communicatif et sémiotique, social et culturel : l'émancipation du modèle scriptural en général linguistique, l'identification du texte comme objet central de l'enquête sémiolinguistique, la primauté de la méthode et par conséquent la dé-ontologisation de la textualité, la multiplication des niveaux de sens, la prédilection pour la sémantique ... C'est un pas qui permet d'utiliser cette notion comme un modèle formel pour étudier non seulement des occurrences communicatives non-verbales (images, films, chansons, audio-visuel de genres divers...), ce qui est constitutif de la science sémiotique, mais aussi des phénomènes tels que les campagnes de publicité et les stratégies politiques, les rituels quotidiens et non, de grandes portions d'espace et les formes de socialisation qui y sont inscrites, les agglomérations urbaines, les pratiques d'utilisation médiatique et de consommation de biens et de services, les expériences sensorielles et somatiques, et ainsi de suite. Il ne s'agit donc pas d'analyser ces phénomènes *comme* s'ils étaient des textes, en supposant une quelconque extension métaphorique du texte linguistique au texte non linguistique et non communicatif. Mais, de les étudier *parce* qu'ils le sont : c'est-à-dire, en reconstruisant la textualité implicite – la structure sémantique sous-jacente, discursive et narrative – de ces phénomènes, la textualité qui fait en sorte qu'ils ont du sens, et ce sens circule dans la culture sociale, tout en émergeant ou disparaissant, et se transformant continuellement, et générant des compréhensions et des malentendus, des traductions et des infidélités.

Un tel pas, cependant, n'a pas été accompli dans un premier moment, ou du moins n'a pas été fait de manière explicite : on le perçoit indirectement dans les études appliquées, dans les recherches de secteur, dans les nombreuses analyses de divers domaines et langages, mais il n'est presque jamais thématiqué et discuté dans les contributions théoriques et encore moins dans les traités. Il faudra attendre l'avènement de la sociosémiotique. Et cela ne suffira peut-être pas.

5. Herméneutique, déconstructionnisme, textualisme

Si la philologie et la linguistique semblent insister sur le volet matériel de texte, l'herméneutique, sous ses diverses formes, travaille sur le volet opposé : celui du signifié et du sens. C'est comme si les deux disciplines se répartissaient le territoire du texte - la première la « lettre », la deuxième « l'esprit » -, reproduisant sur le plan du langage, l'ancien dualisme qui, sur le plan de la subjectivité, sépare le corps de l'âme. Pour l'herméneutique, donc, le contenu textuel ne découle pas d'une solidarité constitutive avec le plan d'expression, comme l'enseignent Saussure et Hjelmslev, mais par une série de procédures très différentes entre elles (psychologiques, logiques, cognitives, affectives etc.), toutes pour la plupart indépendantes de leur base linguistique constitutive, non liées à une sémiotique quelconque. De cette manière, ce grand domaine d'études philosophiques, largement discuté, au moins depuis Heidegger et Gadamer, via Derrida et Rorty, jusqu'à Ricœur (pour ne citer que les principaux points de repère du débat) établit une sorte de paradoxe : il revendique l'importance constitutive du langage non seulement pour la réflexion conceptuelle mais, comme une médiation nécessaire pour toute forme d'expérience humaine et sociale ; il semble toutefois se désintéresser des enseignements des sciences sémiolinguistiques qui, par définition, essaient de décrire le fonctionnement interne du langage. D'une part, on insiste sur l'idée d'une écriture philosophique, de l'autre on refuse la description formelle de cette écriture. D'une part, on fait valoir l'idée selon laquelle il n'y a rien au-delà du texte, de l'autre on interdit d'enquêter sur ce qu'il y a dans ce texte, de quoi il est fait, quelles sont ses limites, ses raisons. Pour le dire en forme de boutade : si en effet on insiste, avec Heidegger, sur le fait que la langue est la « maison de l'être », aucun érudit ne semble se soucier de l'architecture de la maison, des fondations, de l'articulation des pièces, du mobilier¹⁸.

Il y a une explication à ce paradoxe : le refus du scientisme et de l'objectivisme qui caractérisent, encore aujourd'hui et de manière plus ou moins consciente, les disciplines linguistiques et sémiotiques. L'herméneutique, on le sait, nourrit une saine méfiance envers le « méthodologisme » rationaliste cartésien (ou, ce qu'on appelle « épistémologie »), que nombreuses versions du structuralisme semblent maintenir, ou non rejeter explicitement. D'où la division entre les études linguistiques et les études herméneutiques, qui pourtant au nom du texte devraient et pourraient se retrouver – les premières en important l'intérêt pour les structures textuelles ; les deuxièmes en clarifiant leur position épistémologique –, tout en s'enrichissant réciproquement. Le résultat serait quelque chose comme une « herméneutique matérielle » (Schleiermacher, repris de Rastier), à savoir, une perspective d'études qui, en centrant l'attention sur le problème de la textualité sous tous ses différents aspects – philologique-matériel, linguistico-formel, socio-culturel, interprétatif-cognitif, etc. –, puisse surmonter les restrictions naïves de l'empirisme et les divagations indéterminées du spiritualisme. Voyons un peu plus en détail comment les études herméneutiques conduisent, volontairement ou non, à une sémiotique de la textualité.

L'herméneutique, par définition, est une discipline qui dépend étroitement de la présence antérieure des textes : sacrés ou juridiques d'abord, littéraires et philosophiques plus tard, mais en tout cas, de quelque chose telle qu'une tradition culturelle qui est déposée, institutionnalisée, consolidée, en un mot établie dans les textes – dans le sens 2 de la défini-

¹⁸ Sur le lien entre l'herméneutique et la textualité voir, en plus des classiques de l'histoire de la philosophie, au moins de Schleiermacher à G. Vattimo (sur lequel cf. Ferraris 1988), voir le texte clé de Gadamer (2001), où l'on affirme très clairement l'idée selon laquelle « le texte ne constitue pas un objet donné, mais une étape en train de se faire dans le processus de compréhension ». Sont utiles les réflexions de Rastier (2001a), sur le sujet et sur l'hypothèse d'une « herméneutique matérielle ». J'emprunte à P. Fabbri, communication orale, l'idée d'une architecture interne à « la maison de l'être » de Heidegger. Le slogan de J. Derrida « il n'y a pas de hors texte » est dans Derrida (1967). L'idée d'un « textualisme », héritée de Derrida et dernière manifestation de l'hégélisme est dans Rorty (1993). Dans Ferraris (1986), on retrouve une vue d'ensemble sur ce courant de pensée.

tion du texte proposée par le dictionnaire ci-dessus. Sous ce point de vue, le texte est une manifestation écrite, une trace revigorée et léguée d'une détermination culturelle qui la transcende. D'où dérivent les options théoriques telles que le *cercle herméneutique* (rejet de toute *tabula rasa* gnoséologique, au nom d'une précompréhension inévitable du monde) et la *linguisticité de l'être* ou plutôt, de sa compréhension (médiation inévitable de la parole pour chaque accès au monde). Finalement, la précompréhension est linguistique, parce qu'elle s'appuie sur les textes auxquels la tradition nous renvoie, et que, à vrai dire, ils la constituent, tout en faisant recours à ce qui, par définition, se dépose dans la mémoire (ou, si l'on veut, qui empêche l'oubli) : l'écriture.

Rien ne semble plus éloigné de l'approche sociosémiotique. Au moins en apparence. Là où l'herméneutique revendique la primauté de la langue, et avec elle les textes écrits qui, par définition font plus autorité que d'autres, pour la sociosémiotique toute matière du monde peut porter, dans des circonstances culturelles données, des contenus humains et sociaux ; ou, en d'autres termes, chaque culture parle d'elle-même à elle-même en multipliant les langages pour le faire, lesquels se tissent entre eux selon des ordres de valeurs qui changent dans l'espace et le temps.

De fait, la réflexion herméneutique peut apporter à la sociosémiotique différentes contributions théoriques et des éclaircissements épistémologiques. Tout d'abord, comme déjà mentionné, par le rejet de toute scientificité préconçue qui s'appuie sur un ontologisme naïf et sur une conception représentative et référentielle de la langue : la « donnée » n'est jamais première, car elle est issue d'une construction culturelle dans laquelle le rôle de l'observateur est forcément impliqué ; toute position scientifique est placée dans une détermination historico-culturelle qui contribue à la construction de son propre objet de connaissance. Cela implique, du point de vue de la sémiolinguistique, la conviction que le texte n'est pas une réalité empirique donnée une fois pour toutes - une chose, un objet - mais une structure culturelle dont la conformation et le sens changent en fonction des conditions historiques et sociales dans lesquelles elle émerge et de l'environnement discursif dans lequel elle circule. Cela implique également une mise en jeu du métalangage descriptif, qui n'est pas un modèle pur et abstrait pour tout type d'analyse, car il se configure à son tour comme un texte à construire et à analyser sémiotiquement. Entre le langage-objet et le métalangage, disent Barthes et Derrida, les soi-disant « textualistes » (poststructuralistes, déconstructivistes ou appelons-les comme on veut), il n'y a pas de vraie différence de nature, mais seulement de position discursive, et en tant que telle, soumise à des variations continues.

Un autre point où l'herméneutique contribue à la construction rigoureuse d'une sociosémiotique est celui, en quelque sorte implicite dans ce qu'on vient de dire, du recours continu à une tradition qui est l'arrière-plan de toute occurrence textuelle et, en même temps, le but de tout acte de compréhension interprétative. Il suffit de ne pas considérer cette tradition comme un canon donné et incontesté, plus ou moins sacré et autoritaire, comme c'est souvent le cas dans les études herméneutiques, même de dérive déconstructiviste, lesquelles, finalement, finissent naïvement par hypostasier la textualité poétique et littéraire comme une solution « créative », dans chaque cadre autoritaire. Il faut alors la remplacer par une culturalité plus large et plus générique (ou « sémiosphère », comme l'appelle euphoriquement Lotman) dans laquelle les textes sont greffés tout en communiquant entre eux, tout en devenant à la fois discours et objet, des textes et des métatextes. Et, ils acquièrent, grâce à la médiation d'une substance expressive quelconque et en fonction de leurs horizons anthropologiques, des valeurs différentes et de multiples fonctions. Même si la culture est le réservoir et le moteur des textes, en son sein ces textes ne sont ni tous de même nature, ni de même valeur instrumentale et discursive.

5.1. Le lieu du hors-texte

Arrêtons-nous sur deux points problématiques en particulier. Le premier c'est la célèbre affirmation de Jacques Derrida – devenue un slogan facile du déconstructivisme, et donc

source de rumeurs de toutes sortes – pour laquelle « il n’y a pas de hors-texte ». Comme déjà mentionné, du point de vue de la sociosémiotique il s’agit d’une assertion à laquelle on peut souscrire. En fait, elle ne doit pas être réduite à une reprise, même problématique, d’une herméneutique de la tradition qui fait des Textes l’origine et le but de chaque horizon de pensée ; elle ne doit pas plus être prise comme une revendication, tout simplement et même avec quelque perplexité, d’une fermeture préétablie de l’univers linguistique, sur la base de laquelle on s’interdirait tout recours à des références externes au système de la langue et, de ce fait, toute contribution des contextes situationnels de type psychologique, social, économique et ainsi de suite. Il ne s’agit donc pas d’une exclusive exaspération du structuralisme qui pense la langue, à la manière de Hjelmslev, comme une entité autonome de dépendances internes, en opposition à l’idée d’une correspondance entre mots et choses en tant que critère ultime pour l’identification de la vérité. Elle ne doit pas non plus être lue comme une souscription supplémentaire au programme de recherche du premier formalisme russe ou du *new criticism* américain, qui s’engagent à étudier l’œuvre littéraire en tant que telle, indépendamment de son environnement de production ou de réception. « Il n’y a pas de hors-texte », en particulier, ne devrait pas être traduit, comme on lit dans la version anglaise : « *there is nothing outside of the text* » (c’est ainsi que Gayatri Spivak a traduit l’expression de Derrida), donnant lieu à une vulgate déconstructiviste qui, on l’a noté à juste titre, représente tous les traits d’une métaphysique irréflechie.

La manière dont il faut comprendre le slogan est surtout une autre : il n’y a pas un hors-texte parce que, en sortant du texte, on trouve un autre texte, puis un autre, et ainsi de suite à l’infini. Il n’y a pas d’autre forme de la signification humaine et sociale qui ne prendrait pas la forme d’un texte, qui ne soit pas de l’ordre du texte, indépendamment de la substance expressive que la forme textuelle se charge de véhiculer. Chaque contexte est toujours un cotexte, sinon il n’est pas pertinent.

Pour comprendre le fond de cette affirmation, il suffit d’examiner de près le lieu – textuel – dans lequel elle est formulée : une discussion dense avec Jean-Jacques Rousseau. Dans *De la grammaire*, pour reconstruire la pensée de cet auteur, Derrida (1967) accomplit une opération que, avec le recul, nous recevons comme véritablement sémiotique. Non seulement il met en jeu presque toute l’œuvre de Rousseau (« l’époque de Rousseau » - de sorte que l’époque est à lire également comme *epoché*), en fusionnant textes philosophiques et textes narratifs. En outre, dans cette œuvre il ne se borne pas à considérer « l’esprit » des textes (la pensée du maître genevois), mais prend en charge aussi et surtout la « lettre » : la forme linguistico-expressive, et aussi argumentative et narrative, qui, en véhiculant la pensée, lui donne une conformation sémantique précise. Le résultat est une analyse (ou si l’on veut, une déconstruction) du corpus des textes de Rousseau qui – et c’est ici le but – complète la reconstruction de sa pensée complexe : si et quand cette analyse doit sortir hors d’un texte, elle en retrouve un autre sur lequel elle s’appuie pour mieux comprendre le précédent.

Voici le passage en question, où émergent des considérations importantes sur les « questions méthodologiques » inhérentes à la façon dont Derrida lit Rousseau :

(Et pourtant) si la lecture ne doit pas se contenter de redoubler le texte, elle ne peut légitimement transgresser le texte vers autre chose que lui, vers un référent (réalité métaphysique, historique, psycho-biographique, etc.) ou vers un signifié hors texte dont le contenu pourrait avoir lieu, aurait pu avoir lieu hors de la langue, c’est-à-dire, au sens que nous donnons ici à ce mot, hors de l’écriture en général. (...) *Il n’y a pas de hors-texte*. Et cela non parce que la vie de Jean-Jacques ne nous intéresse pas d’abord, ni l’existence de Maman ou de Thérèse *elles-mêmes*, ni parce que nous n’avons accès à leur existence dite « réelle » que dans le texte et que nous n’avons aucun moyen de faire autrement, ni aucun droit de négliger cette limitation. Toutes les raisons de ce type seraient déjà suffisantes, certes, mais il en est de plus radicales. Ce que nous avons tenté de démontrer en suivant le fil conducteur du « supplément dangereux », c’est que dans ce qu’on appelle la vie réelle de ces existences « en chair et en os », au-delà de ce qu’on croit pouvoir circonscrire comme l’œuvre de Rousseau, et derrière elle, il n’y

a jamais eu que de l'écriture ; il n'y a jamais eu que des suppléments, des significations substitutives qui n'ont pu surgir que dans une chaîne de renvois différentiels, le « réel » ne survenant, ne s'ajoutant qu'en prenant sens à partir d'une trace et d'un appel de supplément, etc. Et ainsi à l'infini car nous avons lu, *dans le texte*, que le présent absolu, la nature, ce que nomment les mots de « mère réelle », etc., se sont toujours déjà dérobés, n'ont jamais existé ; que ce qui ouvre le sens et le langage, c'est cette écriture comme disparition de la présence naturelle (Derrida 1967: 227-228).

Bref, « il n'y a pas de hors-texte » ne signifie pas qu'il n'y a rien en dehors du texte, mais, tout à fait différemment, qu'il n'y a pas d'autre expérience humaine et sociale qui ne soit pas d'ordre textuel. Ce qu'on appelle le monde de la vie, le vécu réel, l'affectivité, la subjectivité intime, corporelle et charnelle – sur laquelle insiste l'herméneutique phénoménologique – peut être compris, c'est-à-dire, on peut en avoir une certaine expérience sensible, si et seulement s'il est filtré par une grille de type textuel (qui, pour Derrida, on le sait, a un caractère scriptural). Or, au-delà des dimensions philosophiques de la grammatologie déconstructiviste, que nous ne voulons pas identifier et suivre en détail ici, ce qui importe c'est l'idée centrale d'une textualité tous azimuts, où il n'est pas possible de distinguer entre ce qui est texte et ce qui l'accompagne en tant que commentaire extérieur. Ce que, selon certains tics lexicaux de Rousseau, Derrida appelle « supplément dangereux » ou « exorbitant », est déjà dans l'écriture et dans sa révélation textuelle, et le regard critique doit être soucieux de ne pas le révéler intuitivement, mais de le « produire » méthodologiquement. Il s'agit – nous croyons pouvoir le dire, en lisant tactiquement entre les lignes *De la grammatologie* – plutôt de la dimension énonciative du texte, cette dimension qui est, en même temps, interne et externe au texte même, et qui permet non seulement l'identification mais aussi la construction de la subjectivité discursive. Le *Je* de Rousseau qui émerge dans les pages du roman autobiographique, ou dans celles de l'essai philosophique, est « inscrit dans un système textuel déterminé », à savoir, il est produit par les différentes structures énonciatives à l'intérieur de chacun des différents textes. Un intérieur qui, insiste Derrida, n'est jamais distingué de l'extérieur. Parce que, comme on l'a déjà dit, chaque texte est placé dans une chaîne textuelle qui le transcende en l'affirmant. Et parce que, aux bords du texte, compris comme énoncé (narratif, réflexif, etc.) il y a son énonciation, le processus de mise en discours qui est déjà présent sous forme de règles grammaticales dans la langue et qui permet la construction - dynamique et variable - des réseaux intertextuels. Il semble que nous pouvons lire, en ce qui concerne la discursivité, jamais mentionnée explicitement toutefois, une déclaration méthodologie forte dans le passage suivant :

Quand nous parlons de l'écrivain et du surplomb de la langue auquel il est soumis, nous ne pensons pas seulement à l'écrivain dans la littérature. Le philosophe, le chroniqueur, le théoricien en général, et à la limite tout écrivain est ainsi surpris. Mais, dans chaque cas, l'écrivain est inscrit dans un système textuel déterminé. Même s'il n'y a jamais de signifié pur, il y a des rapports différents quant à ce qui du signifiant *se donne* comme strate irréductible de signifié. Par exemple, le texte philosophique, bien qu'il soit en fait toujours écrit, comporte, précisément comme sa spécificité philosophique, le projet de s'effacer devant le contenu signifié qu'il transporte et en général enseigne. La lecture doit tenir compte de ce propos, même si, en dernière analyse, elle entend faire apparaître son échec. Or toute l'histoire des textes, et en elle l'histoire des formes littéraires en Occident, doit être étudiée de ce point de vue (Derrida (1967: 229).

C'est pour cela que Rousseau, ou quiconque en son nom, « ne se laisse pas séparer du système de sa propre écriture ». C'est pour cela que, « quelque part où nous sommes », nous sommes « en un texte déjà où nous croyons être ». C'est pour cela que finalement il n'y a pas de hors-texte. Ce sera le textualisme tel qu'il est défini, par conséquent, par Richard Rorty (1982) (en le pensant comme l'héritier ironique de l'hégélianisme du XIX^{ème} siècle), qui décline de différentes manières ces réflexions de Derrida, en leur attribuant des valeurs et des lectures très différentes, et toutes, en quelque sorte, visant à l'hypostase de la textualité conçue comme dimension scripturale, comme trace linguistique incontournable, non seule-

ment dans les œuvres littéraires, mais aussi dans celles philosophiques, historiographiques, des sciences sociales et ainsi de suite.

Cette hypostase a abouti, on le sait, à la revendication d'une totale liberté d'interprétation du lecteur, dépourvue, d'ailleurs, de tout ancrage métalinguistique, basée sur l'idée – presque l'antithèse de celle proposée ici – selon laquelle il n'y aurait pas de véritable sens du texte, mais seulement, herméneutiquement, ses multiples effets dans le théâtre de l'histoire. Bref, le textualisme, surtout dans sa version *strong*, tel qu'il est défini par Rorty lui-même, n'aurait ni aucun respect pour le texte en tant que tel, ni aucun intérêt pour ses procédures et ses fonctionnements internes : il adopte ce faisant une position ambiguë qui l'oppose radicalement à la fois à toute critique textuelle (dans le sens traditionnel de la philologie), et à une sémiotique du texte (qui par la suite, en raison de la méconnaissance de l'histoire, sera définie comme « textualiste »). Pourtant, la critique de la notion de contexte en tant qu'extériorité extralinguistique et garantie de vérité du sens textuel ultime n'implique absolument pas une renonciation à toute signification textuelle. Au contraire, si l'on y réfléchit bien, elle la renforce, la redouble même, car elle identifie ce « supplément interne » au texte qui n'est pas un oxymore amusant et ludique, mais, d'après nous, la discursivité même du texte, sa capacité à construire des formes de subjectivité et des processus d'intersubjectivité sur le plan de l'énonciation.

5.2. *Interprétation, significativité, configuration*

Un parcours très différent est suivi par la réflexion de Paul Ricœur, à bien des égards, en désaccord explicite avec le déconstructivisme textualiste qui, surtout aux États-Unis, au nom de Derrida, a eu beaucoup d'adeptes¹⁹. Pour ce qui nous concerne ici, son but est une reconstruction généalogique de la notion de texte (et de sa pratique analytique et interprétative), et on doit immédiatement faire remarquer que l'herméneutique de Ricœur rapproche le *comprendre* subjectiviste des sciences de l'esprit et l'*expliquer* objectiviste des sciences de la nature (pour utiliser les termes classiques de Dilthey), en les situant non pas comme des opposés, mais comme des complémentaires : l'explication augmente la compréhension et vice-versa. Et il justifie cette complémentarité en recourant précisément à la notion de texte et à sa centralité incontestable.

Tout d'abord, dit Ricœur, parce que le langage en tant que tel ne peut pas être ramené à une entité naturelle quelconque et, par conséquent, la linguistique ne peut être limitée à une simple explication naturaliste. Ensuite, parce que le texte, en tant que dilatation écrite du processus linguistico-communicatif, établit une sorte de jeu herméneutique où l'explication et la compréhension s'intègrent mutuellement. L'écriture, selon Ricœur, n'est pas la simple transposition d'une oralité qui, par principe, la précéderait dans un jeu de signes, et qui, tout au plus, en consoliderait la mémoire. En fait, le texte (par définition *écrit*, comme chez Derrida) diffère la dialogicité de la parole, en abolissant le jeu de la réplique et de la contre-réplique sur la base duquel le sens émerge directement des vécus des sujets impliqués. Ce faisant, il supprime toute référence du discours au contexte de la situation et au monde extérieur, sans supprimer complètement la réalité référentielle. Chaque texte crée sa propre référentialité spécifique, une sorte de monde textuel qui est suspendu entre la réalité empirique du texte et la réalité concrète du monde extérieur, tout en s'ancrant parfois à d'autres textes, et en produisant, avec tous les autres textes, cette dimension transcendante que Ricœur appelle – encore très traditionnellement – la littérature, l'imagination littéraire (et que nous pouvons repenser *grosso modo* en termes d'intertextualité).

De ce point de vue, dit Ricœur en accord avec le textualisme, chaque texte est fermé sur lui-même, et ne se pose aucune question d'externalité, de hors-texte. En revanche, le texte

¹⁹ De P. Ricœur nous avons pris en compte les volumes fondateurs *De l'interprétation* (Ricoeur 1965) et *Le conflit des interprétations* (Ricoeur 1969), et l'essai « Qu'est-ce qu'un texte ? », "Le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte", maintenant dans Ricoeur (1986).

écrit s'ouvre au monde, au vécu, à l'expérience subjective, aux systèmes de valeurs existentiels et culturels qui sont externes, dans un moment très précis qui fait partie intégrante de la dimension textuelle : le moment de la lecture. La lecture réintroduit une sorte de dialogicité entre les interlocuteurs du discours, permettant la réémergence de la réalité effective que, dans un premier temps, dans l'acte d'écriture, le texte avait mise entre parenthèses, voire biffée. Pour Ricœur lire c'est comme jouer une partition musicale : c'est évoquer la vérité du texte grâce à sa propre subjectivité située, grâce à son propre monde intérieur, à ses propres expériences, à ses propres valeurs ; en rétablissant la continuité avec une tradition, encore une fois, de nature textuelle, dont le sens serait autrement perdu dans la distance exercée par le passage du temps.

Ce double mouvement du texte – clôture et réouverture – se reproduit selon Ricœur au moment de l'interprétation, qui est, dans un premier moment, une analyse structurelle du monde textuel, circonscrit en lui-même et suspendu par rapport au monde extérieur et, dans un deuxième moment, une véritable interprétation qui relie le système de fonctionnement interne du texte à la réalité culturelle extérieure, afin de recréer une sorte de continuité des problèmes et des valeurs, d'expériences existentielles et de vécus collectifs, nouant un nouveau discours au discours du texte (un peu, à l'instar de la fameuse « fusion des horizons » conçue par Gadamer).

D'où l'exemple de l'analyse structurale du mythe menée par Lévi-Strauss (1958) – qui, comme nous allons le voir, n'est pas tout à fait réussi du point de vue de la configuration textuelle. L'ethnologue, l'observe Ricœur, montre comment le mythe d'Œdipe est un système qui prend conscience des contradictions humaines (relations de parenté, distance de l'homme de l'animal etc.) et essaie de les réconcilier à un autre niveau : celui, justement, de la narration mythologique. Mais l'identification de ce système de fonctionnement interne au mythe ne peut pas être une fin en soi, car il permet l'émergence de certains problèmes humains fondamentaux, de questions existentielles universelles et inquiétantes, comme celle concernant la relation profonde entre la vie et la mort. Le mythe d'Œdipe n'est rien d'autre que l'angoisse de l'origine : la conjonction de l'analyse structurale et de l'interprétation – définie de manière suggestive comme *arc herméneutique* – le révèle clairement. Cependant, il semble clair que, pour Ricœur, l'interprétation maintient ici le rôle de base du mythe. C'est une interprétation dépsychologisée et relativement objectivée, parce qu'elle est ancrée dans un langage, à un texte dont elle propose d'identifier l'intentionnalité spécifique. Laquelle semble correspondre – non sans fluctuations – à sa structure sémantique profonde. La reconstruction *du sens du texte*, tâche de l'analyse structurale, devient complémentaire de l'identification de sa *directionnalité*, tâche de l'interprétation : d'une manière ou d'une autre, dit Ricœur, c'est une question de *sens*, dont la réactivation est une garantie de fusion entre les mondes textuels et les mondes de l'expérience. L'option sociosémiotique semble ainsi se rapprocher.

La démonstration ouvre sur une autre discussion importante conduite par Ricœur : celle relative à *l'action sensée considérée comme un texte*, c'est-à-dire la possibilité de dévisager les phénomènes étudiés par les sciences humaines et sociales comme des textes, puisque ces phénomènes ont les mêmes caractéristiques formelles et procédurales des textes proprement dits – ce qui est grosso modo l'hypothèse que nous essayons de dégager dans ces pages. L'idée de Ricœur est de reconstruire, pour les sciences humaines, un objet de connaissance spécifique et une méthodologie également spécifique, de nature herméneutique. Les sciences humaines portent sur leurs objets d'enquête un regard similaire à celui utilisé par l'interprète pour la lecture des textes (selon la dialectique de l'explication et de la compréhension), pour la simple raison que les phénomènes socio-culturels et les textes ont les mêmes caractéristiques. Là où beaucoup de sciences humaines poursuivent un idéal de scientificité marqué par l'épistémologie des sciences exactes et naturelles (d'où toute une mythologie du quantitatif, du numérique, du statistique etc.), Ricœur insiste sur l'aspect méthodo-

logique qualitatif de ces disciplines : tout en se posant, cependant, le problème de fonder une telle méthode qualitative sur une analyse préalable de ce qui peut être considéré comme son objet principal d'étude – construit et non pas donné, fondé sur une aperception culturelle plutôt que sur une connaissance empirique.

D'où l'importance extraordinaire, pour nous, de cette réflexion herméneutique, qui se relie en profondeur au sens même de la sociosémiotique – c'est-à-dire, à son rapport, d'une part, avec la théorie sémiotique générale et, avant tout, de l'autre, avec les sciences humaines et sociales. Comme nous le verrons, la sociosémiotique n'est ni une simple extension du champ sémiotique vers la sociabilité, ni l'offre naïve d'une méthodologie structurale soi-disant rigoureuse à la sociologie. Elle est, au contraire, la reconstruction critique – au sens kantien même – des conditions de possibilité de la société comme objet de connaissance scientifique, l'identification des procédures par lesquelles des phénomènes humains et sociaux se présentent comme intéressants et pertinents pour l'analyse sociale, l'élaboration des raisons sémiotiques pour lesquelles quelque chose se donne en tant qu'objet social. Par conséquent, la tentative faite par Ricœur de rapprochement des phénomènes sociaux et des textes semble susciter un vif intérêt.

Suivons rapidement son argumentation. Comme le texte écrit, qui diffère du discours oral selon certaines caractéristiques de base (inscription et fixation dans le contenu énoncé, dépsychologisation de la subjectivité énonçante, référence non-ostensive, ouverture à une universalité de lectures), l'événement social qui devient l'objet d'enquête sociologique diffère des actions communes des individus sur la base de ces mêmes caractéristiques : objectivation de l'action dans une configuration spécifique qui se donne à l'interprétation en fonction de ses propres connexions internes ; détachement de l'action de l'agent ; par conséquent, autonomisation de toute responsabilité subjective ; dépassement des conditions de production de l'action et réappropriation de cette dernière sur un plan socio-culturel, historique ; ouverture de l'action à une interprétation non-contemporaine, presque universelle. Une fois fixées ces caractéristiques textuelles de l'action sensée, il est possible justement de la traiter comme un texte, et de proposer pour elle aussi la dialectique de la compréhension et de l'explication. D'une part, la compréhension originaire et naïve de l'action sensée s'enrichit grâce à l'explication intrinsèque et structurale des phénomènes sociaux significatifs ; de l'autre, une telle explication n'est pas une fin en soi, car elle naît dans une compréhension profonde de l'événement, qui relie le monde de l'interprète avec celui de l'événement significatif. Tout cela, de manière semblable à ce qui se passe avec les textes.

Cela dit, les prémisses d'une telle tentative valent plus que les résultats effectivement obtenus, liés à une herméneutique qui, même si linguistiquement fondée, reste encore reliée à la question de la tradition et de sa revalorisation philosophique. Pour Ricœur, en fait, les « actions sensées » sont des faits sociaux, dans l'acception wébérienne : les comportements orientés de manière sensée doit être compris en tant que significatif, fortement valorisé et donc institutionnalisé, avec une importance sociale qui transcende la particularité des actions individuelles. La comparaison avec le texte se base sur cette hypostase et, rétroagit sur la notion même de texte proposé par Ricœur, éclaircissant encore une fois le fait que pour le philosophe français les textes sont toujours des textes écrits avec une certaine auctorité inhérente, avec une valeur culturelle propre, et ne peuvent en aucun cas être assimilés aux objets de l'analyse sociosémiotique, entièrement découplés d'une valorisation donnée *a priori*.

Au-delà de cette discussion sur une méthodologie herméneutique des sciences sociales, où émerge explicitement le « texte », c'est toute la réflexion de Ricœur (1983-85) autour du lien entre le temps et le récit qui est très proche de la perspective théorique de la sémiotique. Dans les trois célèbres volumes consacrés à ce thème ressort très clairement qu'avant le récit proprement dit (roman, poème épique, tragédie, conte de fées etc.), déjà au niveau du monde de la vie, celui de l'expérience quotidienne vécue, on doit impliquer une sorte

d'instance de compréhension de type narratif. Pour donner du sens, circonscrire et comprendre le vécu quotidien, il faut que les actions et les événements qui se produisent, ou avec qui nous entrons en contact, soient organisés selon des logiques fondamentalement narratives. Grâce à ces logiques sous-jacentes, certaines catégories typiques des récits (intentionnalité, motivation, valeur, action et réaction, temporalité etc.) permettent de se déplacer d'une manière sensée, d'opérer selon des projets existentiels cohérents puisque, en effet, filtrés narrativement. Pour Ricœur, la narrativité, qui est l'une des principales dimensions par laquelle les textes se constituent sémiotiquement, est *la forme de notre expérience*. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si Ricœur a été très intéressé par la sémiotique du récit et du texte de Greimas, une sémiotique qui, nous le verrons, semble répondre à de nombreuses questions laissées ouvertes par l'herméneutique du texte.

6. Sémiotiques du texte

Nous avons déjà dit comment en sémiotique la notion de texte est importée, à partir d'autres disciplines voisines que nous avons rapidement identifiées ici, à fin de surmonter la plupart des difficultés de la sémiotique de la première heure, sémiotique du signe et du code. Un auteur comme Barthes (1964), par exemple, a essayé d'utiliser certaines catégories clé de la linguistique structurale (langue/parole, signifiant/signifié, syntagme/paradigme, dénotation/connotation) pour décrire des objets et des phénomènes sociaux très différents tels que la cuisine ou le mobilier, l'urbanisme et la médecine, les mythologies des petits-bourgeois de la culture de masse et, surtout, la mode. Suite à ces suggestions de recherche, de nombreux chercheurs ont essayé, de manière similaire, de repenser divers domaines d'étude – peinture, photographie, bande dessinée, théâtre, cinéma, architecture, design, communication gestuelle, publicité, etc. – en fonction du modèle linguistique, et ont parfois forcé la nature de ces objets d'investigation, jusqu'à la caricature. Ainsi, par exemple, on a parlé – sur le modèle du phonème - du cinème, du gestème, du mythème ou du goûtème. Et c'est pour cela qu'on s'est interrogés sur les analogies possibles entre une peinture et un énoncé linguistique, sur le nombre d'articulations dans le cinéma, sur les homologues possibles entre un mot et un photogramme, sur la création d'un dictionnaire des gestes et d'autres hypothèses théoriques qui aujourd'hui apparaissent plutôt fantaisistes. Tout cela finit par aplatir l'idée des *spécificités* des différents langages, en référence au seul langage unanimement considéré comme primaire, qui est celui utilisé par les différentes langues verbales. En fait, le problème n'était pas exclusivement lié à l'hypothèse théorique du verbal. Plus profondément, il dépendait d'une hypothèse aussi tacite que partagée, selon laquelle il existe, dans les cultures humaines, différents langages, et que cette différence dépend des matières expressives qu'ils utilisent, des différents organes sensoriels nécessaires pour les mettre en route, et des médias et supports nécessaires pour les véhiculer (en superposant, entre autres, des problématiques de divers ordre et degré)²⁰.

La notion de textualité entre dans le débat sémiotique précisément pour éviter ce genre de difficultés théoriques et méthodologiques, grâce à une attention constante envers ce qui se développe en linguistique textuelle, en narratologie, en pragmatique des actes de langage, en théorie de la communication, en herméneutique et chez les déconstructivistes. Le texte offre au sémiologue la possibilité d'identifier comme ses objets d'investigation des unités de

²⁰ L'hypothèse narratologique en tant que dépassement des limites de l'expression est présentée dans Barthes et al. (1966). Sur les théories linguistiques et sémiotiques concernant la notion d'énonciation, voir Manetti (1998). Sur le passage d'une sémiotique des codes à une sémiotique du texte, voir Manetti et Violi (1979) ; Eco (1984). Des réflexions théoriques importantes sur la textualité dans le domaine de la sémiotique, à partir d'occurrences textuelles non-linguistiques et non-littéraires, se trouvent surtout, en ce qui concerne l'audiovisuel, chez : Bettetini (1984); pour ce qui concerne l'image, Calabrese (1985a, 1985b); pour ce qui concerne le cinéma, Casetti et Di Chio (1990).

communication et des configurations de sens très vastes, indépendamment des différentes substances de l'expression (à partir de Hjelmslev, retenues comme non pertinentes pour l'analyse linguistique). Et il arrive également à transcender l'opposition trop rigide entre les systèmes sémiotiques préconstruits et leurs réalisations individuelles, entre les langues et les actes de langage, entre codes et messages : le texte utilise des systèmes déjà donnés, mais, en les réalisant, il les modifie, il les rend pertinents aux environnements communicatifs dans lesquels il circule, tout en convoquant en son sein toutes ces configurations culturelles déjà données qui permettent la construction complète et complexe de son sens.

D'où, tout au long de la décennie euphorique des années 70, la succession dans le domaine des études sémiotiques d'expériences théoriques et d'expérimentations d'analyse qui parient sur l'hypothèse d'une textualité avec ses propres règles, ni exclusivement liées à des grammaires linguistiques, ni liées aux idiolectes esthétiques ni aux lectures subjectivistes. D'abord, c'est l'analyse littéraire qui prime (cf. Marrone 2014a). En 1970, Barthes s'occupe du *Sarrasine* de Balzac, en montrant la multiplicité interne de parcours de sens (S/Z). En 1976, Greimas fait une opération similaire avec *Deux amis* de Maupassant, en dictant implicitement les procédures pour une analyse sémiotique des textes (*Maupassant*). En 1979, Eco offre sa propre théorie de la coopération interprétative des textes narratifs en utilisant comme un exemple – à côté de l'omniprésent *Sylvie* de Nerval – *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais (*Lector in fabula*). De l'autre, parallèlement et successivement, se multiplient les recherches et les analyses textuelles des peintures, des films, des pièces de théâtres, des bandes dessinées, des annonces de publicité, des articles de journaux, des œuvres musicales, des objets de design, des artefacts architecturaux – tous des cas d'objets textuels liés à des substances expressives différentes que, de toute manière, notre culture nous renvoie déjà en tant que telles, grâce à des critères de reconnaissance à la fois implicites et partagés (capacité de communication, présence sensible des frontières, évident travail de structuration interne ...).

Cette euphorie liée à l'analyse de textes, qui marque un grand pas en avant dans les recherches sémiotiques des dernières décennies du XX^{ème} siècle, et qui montre la fécondité d'une méthodologie rigoureuse, dynamique et adaptable, se tait cependant, et paradoxalement, sur une question : de quoi parle-t-on quand on parle du texte ? Sommes-nous sûrs que nous faisons tous référence à la même construction théorique ? Ou, en fait, acceptons-nous des conceptions très différentes, venant de la rhétorique, de la philologie, de la philosophie, de la linguistique, de la critique littéraire, etc. ? Ce qui semble l'emporter, c'est toujours et de toute manière, le modèle linguistique, en particulier dans sa déclinaison littéraire, de sorte que c'est de l'histoire de la littérature que sont tirés la plupart des exemples textuels : narratifs et poétiques, en premier lieu. Bien que la contribution des disciplines voisines – surtout la théorie du cinéma et la *communication research* – soit fondamentale. Parmi les auteurs qui ont essayé plus que d'autres d'accompagner une pratique de l'analyse des textes par une définition théorique de la textualité se démarquent certainement, et à des égards en s'opposant, Umberto Eco et Algirdas Julien Greimas, sur lesquels il conviendra de s'arrêter non seulement pour rendre compte de leur pensée, mais aussi pour esquisser les pistes de recherche ultérieures qui ont adopté leur œuvre comme point de départ.

6.1. Coopération interprétative

Pour ce qui concerne Eco, la question de la textualité reste à certains égards associée à une réflexion plus générale sur le signe, repensé selon les principes de la pragmatique philosophique de Charles S. Peirce²¹. D'après ce dernier, le signe est une réalité dynamique, sans

²¹ La réflexion de U. Eco sur la textualité se trouve surtout dans *Lector in fabula* (Eco 1979) et dans *I limiti dell'interpretazione* (Eco 1990). Mais voir aussi *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Eco 1994), *Interpretazione e sovrainterpretazione* (Eco 1995), *Kant e l'ornitorinco* (Eco 1997). Sur l'expansion et la condensation textuelle voir *Forme brevi* (Pezzini éd. 2002). Sur la théorie implicite dans *Il pendolo di*

conformation spécifique ni du point de vue matériel, ni du point de vue formel, qui met en route un travail d'interprétation en principe inépuisable, où les signifiants et les signifiés se renvoient les uns aux autres. La signification d'un signe, dit Peirce, est un autre signe dans lequel le premier doit être traduit, ou, si l'on veut, auquel il doit être reconduit, même si ce n'est qu'approximativement, dans un renvoi potentiellement sans fin où les matières expressives de tout genre (gestes, mots, images, etc.) alimentent l'interprétation (une idée qui convainc aussi bien Derrida que Ricœur). Jusqu'à ce qu'une certaine stabilisation institutionnelle, un certain « habitus » interprétatif bloque – pour un temps plus ou moins long – le renvoi illimité des interprétants. De même, pour Eco, la primauté du plan sémantique sur celui de l'expression, que nous avons vu être décisive pour une sémiotique du texte, est confirmée par le concept d'interprétation en tant qu'activité non pas externe mais constitutivement inhérente au signe et au texte – qui semblent parfois différer seulement pour une question de taille ou de complexité. Le texte, dit Eco, est un lexème élargi, de même que le lexème est un texte concentré : le sens se dilate et se contracte dans des formes d'expression différentes, allant du simple mot à une œuvre entière, donnant lieu à chaque fois à des activités d'interprétation plus ou moins complexes, plus ou moins fondamentales. A cet égard, pour Eco, la prise en compte de la notion de texte dans la recherche sémiotique, tout en faisant de grandes et continues références aux linguistiques textuelles, ne signifie pas une renonciation à l'analyse sémantique des termes isolés, lesquels, à leur niveau spécifique, non seulement gardent un certain sens littéral, mais présupposent en outre les contextes discursifs et les situations de communication dans lesquels ils acquièrent tout leur sens effectif (et que le dictionnaire enregistre et indique, en quelque sorte en les institutionnalisant).

Un mot, une phrase, un texte, un ensemble de textes sollicitent, grâce à leurs structures internes – la sémantique et la syntaxe –, un travail pragmatique constitutif du destinataire, qui est amené à activer des portions plus ou moins importantes de son « encyclopédie » (à savoir, ses compétences linguistiques, lexicales, textuelles, intertextuelles, généralement culturelles), de manière à compléter le sens que le texte laisse en suspens. Le texte émerge, dans la sémiotique de l'interprétation d'Eco, comme une sorte de configuration culturelle dynamique, une sorte de dialectique permanente entre le dit et le non-dit, entre ce qu'il exprime explicitement et ce qu'il se limite à supposer, à promettre, à impliquer, à impliciter – et que le destinataire, grâce à ses compétences antérieures, doit savoir saisir. Le texte est une *machine paresseuse*, pleine de « trous », des interstices, des espaces laissés vides, dans l'attente que le lecteur (parce c'est surtout le texte écrit qu'Eco considère) les remplisse avec un sens qui est à la fois inscrit et inféré, interne et externe, textuel et culturel, objectif et subjectif. D'une part, le lecteur du texte – défini comme « lecteur modèle » – fait partie de la machine textuelle, et assure la réparation de la paresse propre à cette dernière, par une activité cognitive d'une certaine manière prévue à l'avance. D'autre part, cette préfiguration textuelle du lecteur agit de telle sorte que – même si ce n'était qu'une utopie auctoriale, l'attente d'une réalisation parfaite de l'œuvre – le lecteur empirique s'active pour comprendre du texte, et surtout ce qu'il ne dit pas mais qu'il se limite à présupposer.

D'où, un certain nombre de corollaires. Tout d'abord, l'idée que tous les textes ne sont pas paresseux de la même manière, et donc que tous les lecteurs ne sont pas sollicités dans les mêmes termes : par son mandat de communication, le texte pédagogique explicite bien plus que le texte esthétique ; un feuilleton télévisé raconte beaucoup plus de son intrigue que ne le fait un récit littéraire ; une transmission de promotion commerciale s'étend sur un produit beaucoup plus qu'un spot publicitaire. Mais il ne faut pas confondre le degré d'explicitation du sens d'un texte avec sa taille expressive et donc avec la quantité d'information qu'il contient. Un feuilleton télévisé explicite beaucoup, peut-être trop, son

Foucault voir Marrone (à paraître1). Sur la sémiotique interprétative voir Pellerey et Pisanty (2004), Paolucci éd (2007).

intrigue, qui, cependant, est pauvre du point de vue narratif. Un spot publicitaire est très court, mais il dit beaucoup de choses. La dialectique entre concentration et expansion est pertinente, et, en fonction de l'activité interprétative du destinataire, acquiert une valeur avant tout pragmatique.

Ensuite, il ressort assez clairement de la manière dont Eco traite le texte en fait une occurrence de type cérébral, de sorte que l'activité d'interprétation est presque exclusivement de nature inférentielle, cognitive, quasiment logique. Le problème de la dialectique entre le dit et le non-dit ne déclenche pas, par exemple, les tensions de type passionnel, à moins qu'elles ne soient incluses dans une volonté de compréhension plus générale du sens du texte, en anticipant des parcours narratifs, en hasardant des hypothèses sur la suite de l'intrigue, en devinant la fin, etc. Les passions du lecteur modèle sont toujours et dans tous les cas des émotions mentales.

En outre, puisque que le lecteur est inscrit dans le texte et que son activité y est prévue, il y a une différence précise entre l'*interprétation* vraie et correcte du texte, qui, d'une manière ou d'une autre, active des parcours sémantiques qui y sont anticipés et prescrits, et l'*usage* du texte même, qui est de type idiosyncrasique et qui peut sortir du texte pour suivre des parcours interprétatifs qui n'y sont pas prévus – lesquels, dit-Eco, même s'ils mettent en œuvre la sémiologie, peuvent se révéler dangereux à long terme. Ici, l'ennemi déclaré est le déconstructivisme, ou si l'on veut, le textualisme, qui traite le texte comme un simple pré-texte pour des élucubrations de toutes sortes. *Le Pendule de Foucault*, le deuxième roman de Eco, est l'histoire fantastique (mais vraisemblable) des catastrophes causées par une série d'interprétations non-prévues de certains textes, de leurs usages aberrants qui amènent à des comportements insensés, sinon complètement fous.

Enfin, il est évident que cette dichotomie entre usages incorrects et interprétations admissibles des textes, qui pourrait être lue de manière prescriptive, se fonde sur l'horizon variable des scénarios culturels, des configurations anthropologiques générales, qui ne dictent pas des règles *a priori*, mais se constituent comme des lieux où se réalisent des *négociations* continues entre auteurs et lecteurs, entre auteurs et auteurs, entre lecteurs et lecteurs, entre institutions autoritaires et instances libératrices, c'est-à-dire essentiellement entre textes et textes. L'encyclopédie grâce à laquelle le lecteur modèle hasarde ses hypothèses interprétatives, en fait, c'est la compétence que le texte demande à son lecteur pour être compris, laquelle a aussi une nature textuelle, ou, plutôt, intertextuelle, donc généralement culturelle. La culture est un ensemble de textes sans aucune hiérarchie prédéterminée, dépourvue d'un arbre de Porphyre qui décide les échelles absolues des valeurs logiques ou métaphysiques : elle est plutôt un lieu dynamique où les acteurs de la communication négocient continuellement afin de décider à chaque fois de manière différente non seulement ce qui est l'usage et l'interprétation d'un texte, mais plus en profondeur – comme nous le verrons avec Greimas et Lotman – ce qui est, sous certaines conditions et pertinences, un texte et ce qui ne l'est pas. D'où, sans plus d'emphase qu'il n'est nécessaire, ce qu'Eco appelait lui-même le *pansémiotisme*, selon lequel toute la vie quotidienne – et pas seulement la culture – « apparaît comme un réseau textuel dans lequel les motifs et les actions, les expressions émises à des fins de communication ainsi que les actions qu'elles provoquent, deviennent les éléments d'un tissu sémiotique où toute chose interprète toute autre chose ». (Eco 1979: 55 éd. fr.).

6.2. Cultures et genres

Une importante et double radicalisation de la sémiotique interprétative est portée par le projet théorique poursuivi par François Rastier, spécialiste de Hjelmslev, élève de Greimas et promoteur d'une sémantique du texte qui se trouve rigoureusement à l'intérieur d'une sémiotique des cultures²². Si pour Eco la culture, vue comme une encyclopédie ou un réservoir

²² Le travail de F. Rastier sur la sémantique interprétative est répandu dans de nombreux écrits, un bon résumé est son volume *Arts et sciences du texte* (Rastier 2001a).

mémoriel des textes précédents, est la toile de fond pour la reconstruction des processus inférentiels à caractère cognitif, pour Rastier, elle comprend également les pratiques sociales à partir desquelles les textes dérivent leur raison d'être, avant même leur sens et leur valeur. Contrairement au projet cognitiviste d'une naturalisation plus ou moins rampante du sens (auquel même Eco se réfère, en particulier dans ses dernières œuvres), Rastier revendique la perspective opposée d'une culturalisation du sens, une sorte d'hypothèse régulatrice dans laquelle canaliser toute description, analyse et théorie des textes. Selon cet auteur, les caractéristiques fondamentales d'un texte sont au nombre de trois : la première est d'être attesté, activement présent dans la culture, et non artificiellement généré par l'érudit comme *exemplum fictum* pour démontrer une quelconque théorie antécédente ; la deuxième est de se construire au sein d'une pratique quelconque ; la troisième est d'être fixé dans un support empiriquement vérifiable (en principe, de toute nature, mais finalement, encore une fois, pensé comme produit uniquement linguistique, verbal, et principalement écrit).

Cela amène à radicaliser, avec la perspective anthropologique, la notion d'interprétation, qui n'est plus conçue en tant qu'attribution de sens à une expression donnée, mais aussi comme reconnaissance de l'expression même, du signifiant qui supporte le signifié. Si la sémiotose est une présupposition réciproque entre expression et contenu (et ici Rastier suit Hjelmlev, et non Peirce), l'interprétation est l'instance variable à partir de laquelle s'institue, dans une culture donnée, cette relation de signification. Ainsi, il n'est nullement dit, comme on le croit généralement, que l'expression vient avant et que seulement après on lui attribue un contenu. Très souvent, c'est le contraire : c'est à partir de certaines attentes sémantiques antérieures, de certaines et précises anticipations de sens que l'on est amené à identifier en tant que texte une expression donnée, qu'on saisit le texte en tant qu'entité culturelle spécifique.

Rastier donne l'exemple du genre, un type de discours ou de texte à partir duquel se constitue une série d'attentes qui conduisent progressivement à la reconnaissance de ce qui est de l'ordre du texte et ce qui ne l'est pas, de ses frontières, et de sa propre articulation interne. La prédétermination du genre – une prière, une énigme, une tragédie, un conte ... – est une configuration sémantique donnée que le texte, en faisant recours à son support expressif, précise ultérieurement ou, d'autres fois, remet en cause en récusant les attentes des destinataires. Ainsi, par exemple, dans ce qu'on appelle la néotélévision, la segmentation du flux télévisé en émissions et en programmes n'a pas beaucoup de sens, car ils ne sont pas perçus (et il n'en sont donc pas) comme de véritables textes, ce qu'ils étaient en revanche dans la paléotélévision²³. D'où la disparition ou l'affaiblissement des indicatifs musicaux, la création de longues transmissions (les programmes dans un programme), avec publicités et raccords musicaux, etc., au point que, dans cette pratique discursive, ce sont les grilles de programmation dans leur ensemble qui deviennent le texte. Les frontières entre le texte et le contexte ne sont jamais données une fois pour toutes, puisque les genres et les configurations sociales les modifient sans cesse.

6.3. Parcours génératif et projets de descriptions

Par rapport à la sémiotique d'orientation interprétative, qui pense au texte comme un espace dynamique dans lequel vient se greffer une sorte de dialectique herméneutique entre les règles préétablies et l'encyclopédie culturelle, la sémiotique qu'on appelle générative, en gardant en arrière-plan la leçon de Hjelmlev, conçoit la textualité comme une manifestation empirique d'un discours sous-jacent, comme l'unité, pour ainsi dire, naturelle de toute signification humaine et sociale. Et cela, indépendamment à la fois des substances d'expression qu'il utilise et des interprétations qu'il reçoit. Ainsi, dans la réflexion de Greimas, le texte, de n'importe quelle espèce et dimension soit-il, constitue l'objet de la connaissance sémiotique,

²³ Sur la relation entre paléo- et néotélévision, cf. Eco (1981), Casetti et Odin (1990), et Marrone (2001: 35-63).

un objet dont il faut expliquer les conditions de possibilité, les exigences d'existence, les lois de transformation²⁴. Et cela pour une raison assez évidente : les textes (et non pas les signes, les codes, les langages ...) sont des filtres formels à travers lesquels les êtres humains – les groupes, les sociétés, les cultures ... – accèdent à un sens qui, par définition, les précède et qu'ils essaient de saisir afin de donner un sens quelconque à leur propre existence physique et culturelle, sociale et politique, et souvent en transformant le premier²⁵.

La tâche de la sémiotique est alors de *reconstruire* la grille textuelle, dans l'acception principale de « construire à nouveau » : en la mettant au jour dans le cas où elle aurait été cachée ou enlevée ; en l'explicitant, dans le cas où elle serait implicite et inconsciente. En des termes plus techniques : le point de départ de Greimas est le projet esquissé par Hjelmslev d'une analyse du plan de contenu des langues mené par des méthodes similaires à celles utilisées pour leur plan de l'expression. Comme en linguistique les phonèmes sont des unités construites à partir d'un petit nombre de traits minimaux, de même, les signifiés sont des entités décomposables en un certain nombre d'éléments minimaux. Toutefois, si sur le plan de l'expression linguistique il y a, en général, un ensemble réduit de traits acoustiques à partir desquels toutes les langues produisent, par combinaison et par génération, leurs phonèmes spécifiques, sur le plan du contenu – surtout celui si étendu depuis langues verbales jusqu'à tout système de signification – les choses ne peuvent pas fonctionner de la même façon : faute de quoi, on retombe dans une métaphysique prescriptive qui prévoit à l'avance les catégories fondamentales du dicible et du signifiable, les atomes logiques de tout discours présent, passé et futur, de toute forme de communication humaine et sociale. Ainsi, la fondation d'une sémantique structurale rigoureuse, selon Greimas (1966), doit supprimer l'idée d'un champ sémantique global dont il faut reconstruire l'architecture universelle et nécessaire, pour se concentrer sur des domaines locaux de signification, limités dans l'espace et dans le temps, différemment déterminés par les diverses cultures et périodes historiques. Cependant, ces micro-univers sémantiques fermés – un corpus de contes de fées, un ensemble mythologique, un conte littéraire, une définition du dictionnaire ... – n'épuisent pas leur champ d'action en eux-mêmes, tels que des ontologies régionales sans contact mutuel. Et cela, pour la simple raison que, à partir de critères de pertinence explicites qui au cas par cas en permettent la comparaison, au niveau profond, ils révèlent des traits formels assez similaires.

D'où la centralité du texte : si, d'une part, il s'agit de construire des classifications cohérentes qui rendent compte des genres et des espèces de micro-univers sémantiques, tout en construisant une typologie formelle des discours sociaux, d'autre part, il faut s'interroger sur les structures qui sont communes, du point de vue de leurs organisations sous-jacentes, à ces mêmes discours. Et cela, non par combinaison d'éléments minimaux – comme prévu par la sémantique componentielle, basée sur une théorie des codes – mais, par des articulations globales de configurations de sens, c'est-à-dire des textes, structurées à différents niveaux de profondeur et de complexité. Il est alors possible, pour Greimas, de s'interroger sur la possibilité de trouver, en-dessous des univers discursifs spécifiques, qui se manifestent sous la forme de textes, un niveau profond d'où ils sont générés, sans pour autant rétablir les hypo-

²⁴ De A.J. Greimas, voir surtout *Sémantique structurale* (Greimas 1966), *Du sens* (Greimas 1970), *Sémiotique et sciences sociales* (Greimas 1976a), *Maupassant* (Greimas 1976b) *Du sens II* (Greimas 1983), *De l'imperfection* (Greimas 1987a), *Sémiotique des passions* (Greimas et Fontanille 1991). Cf. aussi « Algirdas J. Greimas mis à la question » (1987b), (d'où sont tirées les deux longues citations sur le texte). Sont aussi utiles *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Greimas et Courtés 1979) et *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II* (Greimas et Courtés et al. 1986).

Sur les quatre niveaux de la sémiotique voir Fabbri 1998) et l'introduction de *Semiotica in nuce I* (Fabbri et Marrone éd. 2000). Sur la construction sociale et stratégique de la scientificité, voir Latour (1987).

²⁵ Cf. sur ce point Marrone (2016b).

thèses universalistes et métaphysiques.

Ainsi, quand il passe des problèmes théoriques généraux aux méthodes de description des univers sémantiques, Greimas déplace le regard de la combinaison d'éléments simples à l'identification de parcours complexes dans lesquels la signification s'articule et se déploie. Le sémanticien finit par rencontrer *La morphologie du conte* de Propp (1928), texte sur lequel Lévi-Strauss (1960b) avait déjà attiré l'attention des chercheurs. En travaillant sur la typologie des sphères d'action et sur la chaîne de fonctions narratives identifiées par le folkloriste russe, Greimas conçoit l'hypothèse selon laquelle les universaux sémantiques doivent être reconstruits à partir de très grandes structures transphrastiques, à partir de quelque chose qui, en se situant au niveau immanent, puisse en quelque sorte régir la circulation des discours et leur manifestation expressive. « La génération de la signification – écrit Greimas (1970 : 159) – ne passe pas, d'abord, par la production des énoncés et leur combinaison en discours ; elle est relayée, dans son parcours, par les structures narratives, et ce sont elles qui produisent le discours sensé articulé en énoncés. » Le dépassement du seuil de la phrase ne conduit pas, comme c'est le cas en linguistique, vers un texte générique conçu en tant que liaison supérieure d'énoncés déjà donnés, mais à la construction d'une véritable *grammaire narrative* qui – en se fondant sur certaines structures élémentaires de la signification (le carré sémiotique) – transforme le projet sémantique initial dans une recherche sémiotique plus large. Au sein d'une théorie de la signification ainsi conçue, la narrativité n'est plus le modèle général à partir de laquelle s'articulent les récits, ce que pensait (et croit toujours) la narratologie, mais c'est une *hypothèse interprétative* qui permet d'expliquer tout phénomène sémiotique, c'est-à-dire tout fait culturel, narratif et non-narratif.

Le texte se configure ainsi comme la pointe de l'iceberg du parcours génératif du sens, le lieu où ce parcours, tout en se dotant d'une matière expressive, acquiert une concrétisation empirique et se manifeste, devient communicable, connaissable, contactable. Mais à son tour, le parcours génératif de la signification n'est que la simulation des différents niveaux de pertinence où le sens se textualise, s'exprime au moyen d'une quelque concrétion particulière. Chaque signification humaine et sociale, donc, peut être décrite par le sémiologue – et avant tout peut être saisie par les sujets sociaux – à différents niveaux de pertinence, plus ou moins abstraits, plus ou moins simples : au niveau par exemple de structures élémentaires, où un ensemble de relations et d'opérations de transformation font émerger les premiers frémissements du sens (le carré) ; ou alors, au niveau sémio-narratif, où les relations élémentaires s'anthropomorphisent donnant lieu à des tensions et à des oppositions entre des forces en jeu, et où les opérations débouchent sur des transformations d'identité ; ou encore, un niveau discursif, où un sujet d'énonciation s'approprie des structures sous-jacentes en les dotant d'acteurs, d'espaces et de temps, et en les inscrivant dans des thématiques et des figurations. Le texte, dans ce cadre, est le résultat d'une manœuvre différente : celle, justement, de la textualisation, qui consiste à bloquer le parcours génératif pour manifester le niveau dans lequel l'on se trouve ou que l'on choisit : celui du carré, de la narration, du discours, avec toutes leurs spécifications et sous-spécifications.

D'où la fameuse déclaration de Greimas, selon laquelle « hors du texte point de salut ». Il n'y a pas de salut pour le sémiologue, qui serait autrement imbriqué dans des objets d'étude aussi bien sédimentés dans la tradition linguistique et philosophique qu'embarrassant du point de vue d'une théorie scientifique de la signification : le signe, le langage, la phrase, le code, les pratiques ou autres. Il n'y a pas de salut pour l'homme ordinaire, qui trouve dans les textes – donnés ou non, définis ou pas – l'ancre pour fixer un sens quelconque à son existence, un outil pour construire et pour modifier sa propre subjectivité, un projet pour s'inscrire dans un monde sensé et, pour cela, un peu plus vivable. Bref, des textes on ne sort pas, comme disait Derrida ; et heureusement, ajoute Greimas, sinon on ne s'en sort pas. Regardons de près, pour approfondir la question, le lieu textuel où Greimas a énoncé ce slogan. En 1983, à la fin d'une colloque important qui lui était dédiée, publiquement mis en question,

Greimas déclarait :

La première formation que j'ai reçue, c'est la formation de philologue ; et grâce à un maître remarquable, je prétends avoir été formé en bon philologue: c'est déjà quelque chose! C'est-à-dire que j'ai le respect du texte, le respect de la référence, de la pensée d'autrui. Cette influence est importante également en ce qui concerne les pratiques textuelles. Le préalable de toute analyse sémiotique est la philologie, la préparation philologique du texte. C'est un sous-entendu incontournable. Il faut savoir ce que c'est qu'un texte, qu'on soit historien, linguiste ou logicien : le texte est le point de départ et le point d'ancrage de nos vociférations, si l'on peut dire, il les justifie et les fonde. Ensuite, lors de la description, on s'éloigne évidemment du texte, mais c'est le seul rapport que nous ayons avec notre réel, différent du réel mathématique, du réel naturel, etc. (Greimas 1987b : 302)

Peu après, en réponse à une autre question sur la phénoménologie, il disait :

J'ai souvent eu l'occasion de parler de l'importance des modèles figuratifs dans la construction des théories du langage. Prenez par exemple le jeu d'échecs. Il se retrouve chez tous les grands penseurs, Husserl, Saussure, Wittgenstein : le langage y est constamment comparé au jeu d'échecs. En ce qui me concerne, le modèle figuratif qui m'a guidé, je l'ai trouvé dans le premier ouvrage de Merleau-Ponty : c'est le cube. Qu'est-ce que c'est que le cube? C'est un peu, dans une transposition vers la géométrie de l'image, la cire chez Descartes, je crois. Vous pouvez regarder de tous les côtés, c'est chaque fois une apparence différente, mais le cube, en tant que tel, reste identique de toute éternité. Voilà une bonne définition du discours en tant qu'objet autonome — « hors du texte pas de salut! ». C'est une définition qui nous permet de parler du discours indépendamment des variables que constituent l'émetteur et le récepteur. Il y a toujours le texte, comme le cube : il y a la structure textuelle ou narrative, comme un invariant sur lequel peuvent se fonder nos analyses. Il ne s'agit pas de réduire cet invariant, comme on le fait trop souvent, soit au sujet de l'énonciation soit de l'énonciataire, comme dans l'esthétique de Jauss par exemple : tout ne se ramène pas au producteur ou au lecteur. Non, entre les deux, il y a l'objet. On peut voiler son rôle mais il n'empêche que les objets sémiotiques existent : tel est le point de départ qui m'a obligé à mettre en place le concept d'existence sémiotique, un peu comme il y a la réalité des objets mathématiques. Je pense que la sémiotique peut imaginer l'existence de ces simulacres, de ces constructions, des objets qui peuvent être définis sémiotiquement et dont le type d'existence permet, autrement dit, d'évacuer le problème de l'être, les problèmes ontologiques (Greimas 1987b : 311-312)

La position de Greimas semble assez claire : le texte est le « référent » du sémiologue, l'objet spécifique de ses enquêtes, de ses « vociférations ». Cela ne signifie pas que c'est un objet donné, un référent banal à la façon de Morris. En fait, le texte, tels que les objets mathématiques, doit être progressivement construit, « préparé » de la même manière que les philologues passent par leurs « témoins » variables dans le temps et dans l'espace pour arriver à l'invariant textuel patiemment reconstruit. Cette préparation est comme une élimination de toute donnée productive ou réceptive externe, comme une clôture textuelle dans le sens des formalistes ou des *new critics*.

Cependant, cette clôture – en conformité avec le principe d'immanence de Hjelmslev – n'implique pourtant pas l'acceptation ontologique du texte comme une donnée naturelle, mais celle d'une stratégie méthodologique précise qui permet de passer – comme pour le fameux cube de Merleau-Ponty – des perceptions multiples des données d'expérience individuelles à la détermination cognitive d'un seul ensemble. Tout comme le cube paradoxal de *Phénoménologie de la perception* ne se donne pas dans son aperception immédiate, mais dans la synthèse cognitive qui peut être faite *a posteriori*, de sorte qu'il *devient*, cependant, progressivement l'objet de la perception possible, de même le texte est-il pour le sémiologue un objet paradoxal : il est construit comme un point de départ et, il est attestable à la fin seulement, grâce au fait qu'on s'est déjà ancrés à lui dès le début. Grâce aux nombreux plans de pertinence (les niveaux du parcours génératif) par lesquels il est mis en évidence, le texte confirme qu'il est bien, à la fin, l'objet soumis à l'analyse dès le début.

C'est pour cette raison, et uniquement pour cela, que le texte est, comme on dit, « la fin » du parcours : c'est à la fin du parcours – parcours cognitif et génératif, et non génétique – que l'expression émerge comme un plan autonome, après avoir été tout le long de l'analyse quelque chose qui nous a accompagnés à chaque instant dans la reconstruction des articulations sémantiques du texte. Donc, pour Greimas, il n'y a pas – comme on dit aussi – le contenu *avant* et l'expression *seulement après* : les deux plans se construisent réciproquement, toujours selon la leçon de Hjelmslev. Mais avec une différence : si pour le linguiste, le contenu est le support pour faire émerger les articulations du signifiant expressif, pour le sémiologue (qui veut surmonter les impasses sémiotiques de la « spécificité » des langages particuliers), c'est le contraire : c'est l'expression qui est le support pour faire émerger les articulations d'un contenu culturel qui, par définition, dépasse les différences entre les substances d'expression et il est, avec elles, sans cesse traduit d'un système de signes à un autre. Et même quand, selon le principe bien connu de la non-conformité des plans, il faut étudier le contenu en tant que tel, cela se fait toujours sur l'arrière-plan d'une expression qui le supporte invariablement²⁶.

D'où un certain nombre de conséquences théoriques. Tout d'abord, l'objet que la sémiotique placé au « niveau empirique » – la sémiose – n'a rien de banalement empirique ; il n'est pas donné comme tel, mais il est culturellement construit comme s'il était une donnée naturelle : *naturel* dans le sens d'*évident*, qui est de l'ordre de l'habitude, qui « va de soi » comme le dit Barthes (1957) dans *Mythologies*, ou si l'on veut, dans le sens où cet adjectif est utilisé par les linguistes quand ils parlent de « langue naturelle ». Il y a donc à la base de la perspective sémiotique une double opération constitutive, selon laquelle l'objet de la connaissance est quelque chose qui est à la fois *donné*, à savoir, le point de départ des descriptions immanentes, et *construit*, et la construction doit être justifiée, motivée au niveau de la méthode, de la théorie et de l'épistémologie.

Ce n'est pas un hasard si dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (à l'entrée « Sémiotique ») Greimas et Courtés (1979) disent très clairement que chaque sémiotique-objet, c'est-à-dire, « une grandeur manifestée quelconque, que l'on se propose de connaître » (point de départ de l'analyse), existe uniquement dans « le cadre d'un projet de description et présuppose de ce fait, une méta-sémiotique censée le prendre en charge ». L'empirie de la sémiose n'a rien de donné, de naturel, sauf dans le sens de ce à quoi nous sommes habitués (un peu comme l'« habitus » de Peirce, c'est l'arrêt dans la chaîne des interprétants, la prise en charge culturelle d'une sémiose). À l'entrée « Texte » du même livre, on précise aussi que les grandeurs sémiotiques à analyser, les sémiotiques-objets, sont toujours des textes, lesquels sont construits à partir des niveaux de pertinence qu'on décide de prendre en compte. D'où justement l'idée selon laquelle « le texte n'est constitué que des éléments sémiotiques conformes au projet théorique de la description » : un projet qui doit évidemment être expliqué et justifié (puisque « théorique »), et non pas laissé à l'arbitraire de la subjectivité du chercheur (rappelons-nous l'appel initial à la philologie).

En conséquence, le travail du sémiologue est divisé en quatre domaines différents – empirique, méthodologique, théorique, épistémologique – qui s'interpénètrent en se justifiant mutuellement : comme si différentes « âmes » de la recherche (empirique, méthodologique, etc.) se complétaient, sans que l'une domine l'autre. La sémiotique n'est donc pas une sorte d'application d'une théorie et d'une méthodologie, philosophiquement contrôlées, à une donnée empirique quelconque. Si, comme on l'a dit, l'empirisme sémiotique est construit progressivement à partir d'une méthodologie contrôlée théoriquement et philosophiquement, il faut penser les domaines d'utilisation de la sémiotique comme s'ils se trouvaient pris dans cette circularité, ou peut-être ce réseau, de sorte que – pour ce que qui nous concerne ici – l'épistémologique et l'empirique soient déjà et toujours en relation entre eux. Ce sont les

²⁶ Sur ce point cf. aussi Hammad (1985).

choix philosophiques en amont, à propos de l'identification d'un objet d'analyse, qui permettent de le reconstruire en tant que texte à analyser. Ainsi, par exemple, c'est la décision philosophique sur la nature de la passion (quelque chose qui ne s'oppose pas à la raison et à l'action) qui permet l'analyse de la dimension textuelle de la passion même (*Sémiotique des passions*). Ou bien, c'est l'assomption préalable de la discontinuité entre perception et sens qui donne lieu à une textualisation de l'esthésie (*De l'imperfection*). Le niveau empirique n'est pas le premier niveau hiérarchique de la sémiotique, mais il est placé en tant que tel à partir d'une opération préalable de construction de la donnée, qui peut être oubliée ou cachée, ou insuffisamment justifiée, mais qui, dans tous les cas, est constitutive de sémiologie. D'ailleurs, l'objet de connaissance de la sémiotique, au moins à partir de Saussure, n'est ni une chose ni un concept, mais plutôt la relation entre l'une et l'autre. Il faut donc faire l'hypothèse d'une instance de quelque nature – culturelle, historique, sociale, scientifique –, d'un sujet individuel ou collectif qui construit et qui s'occupe de mettre en place la relation, de la rendre pertinente, de la faire valoir dans l'univers socio-culturel.

C'est dans ce cadre conceptuel qu'il faut comprendre l'autre célèbre déclaration de Greimas (1976b), qui introduit sa longue et bien connue analyse des *Deux amis* de Maupassant, selon laquelle le texte est le « sauvage » du sémiologue : non pas une donnée sombre et incompréhensible qu'il faut attaquer d'une manière ou d'une autre, mais le résultat d'une négociation continue entre les modèles d'analyse préétablis et les résistances socio-culturelles à l'analyse. De même que pour l'ethnologue le « sauvage » est la condition et le stimulus pour une remise en cause de ses propres catégories conceptuelles, et avant tout mentales, pour le sémiologue aussi, le texte doit être une sollicitation pour un approfondissement de ses modèles d'analyse. Et puisque le sauvage n'est pas le bon sauvage, c'est-à-dire une humanité pure et non contaminée, une condition naturelle de l'existence humaine, mais plutôt une subjectivité produite et réalisée au sein de conditions culturelles spécifiques, le texte aussi n'est jamais innocent, ne doit jamais être considéré comme un élément pur mais plutôt comme une hypothèse de description de la signification.

Tout le livre de Greimas consacré aux *Deux amis* ne fait que le confirmer : il ne s'agit pas de présenter une lecture critique du récit, ni de proposer une interprétation ou d'en offrir une évaluation esthétique ; mais, au contraire, de décrire l'articulation interne de sa signification, d'en détecter les conditions de possibilité en tant que « grandeur » sémiotique, en tant qu'unité de sens. À la fin du livre, comme l'a noté Ricoeur (1989), on retrouve une vision originale du sens du récit, une sorte de lecture herméneutique ; mais il s'agit, pour ainsi dire, d'un effet secondaire de l'analyse, et non de son objectif de base. Bien sûr, on pourrait dire, *Deux amis* est un objet sémiotique qui est certainement un texte, quelque chose que dans notre culture, nous définissons sans aucune difficulté en tant qu'œuvre littéraire. Mais même dans ce cas, il s'agit d'un effet secondaire de l'analyse. Comme en témoignent les autres innombrables enquêtes textuelles de Greimas, et après lui, des nombreux chercheurs de son école, qui ont pris en considération des situations pragmatiques concrètes (par exemple, l'analyse du défi), des conditions affectives inscrites dans la signification des lexèmes (colère, nostalgie), des récits mythologiques entiers (telle que celle lituanienne), et puis bien sûr, des images, des gestes, des poèmes et ainsi de suite.

Ainsi, pour Greimas l'épistémologie sémiotique est – à l'instar de l'herméneutique et du textualisme américain – radicalement constructiviste, et ce ne pourrait pas être autrement. Et c'est cela, en effet, l'une des principales différences entre la science de la signification et les autres sciences humaines. Même si ces dernières discutent constamment des problèmes méthodologiques, elles se posent rarement le problème de la construction des données, et finissent par tomber dans l'illusion d'une empirie externe et objective à connaître indépendamment des hypothèses de description qu'on adopte préalablement, ainsi que dans l'illusion des savoirs présumés et des méthodes déjà mises en place qui servent à faire avancer ces hypothèses. Il ne faut pas confondre, comme c'est le cas, la question de la mé-

thode, que la sémiotique partage avec d'autres sciences humaines et sociales, avec celle de la construction de l'objet de connaissance, de la « préparation du texte », que (en accord avec une certaine philosophie ou sociologie de la science) la sémiotique se pose constitutivement, et propose – ou devrait proposer – en tant que recherche d'une plus grande prise de conscience épistémologique dans le champ d'étude des sciences humaines en général et aussi, à bien y penser, dans les sciences naturelles ou exactes.

Il faut encore revenir sur la distinction entre les textes-objets et les textes-modèles. Après tout, dit Greimas, tous les textes sont construits, sauf que certains – qui oublient ou cachent le travail nécessaire pour les produire – *deviennent* des objets, des données ontologiques ; d'autres maintiennent la conscience de leur construction, et peuvent être utilisés pour fabriquer des réalités textuelles ultérieures. Ainsi, il n'y a pas de textes « en tant que tels », et d'autres choses que nous pensons « métaphoriquement », pour notre commodité d'interprétation, comme étant des textes. Si nous pouvions échapper pour un instant à notre condition culturelle spécifique, nous serions amenés à admettre que les choses sont différentes. Il existe, en général, des grilles formelles d'ordre textuel, différentes d'une culture à l'autre, qui permettent la construction et la gestion du sens humain et social. Certaines d'entre elles, en particulier, sont considérées dans chaque culture comme des textes « naturels », à partir de l'apposition de marques spécifiques de reconnaissance, qui tendent à institutionnaliser leur valeur significative ; par exemple, dans notre culture, les couvertures de livres, les frontispices, les pages de couverture, les cadres, les indicatifs, les génériques, les rideaux, tout ce qui constitue en quelque sorte une clôture, une discontinuité entre un intérieur et un extérieur du texte.

Ce que nous avons tendance à considérer comme des textes « à proprement parler » – en tant qu'êtres humains sémiotiques d'abord, et aussi en tant que sujets constructeurs de métalangages sémiotiques d'analyse textuelle –, c'est ce que notre culture a voulu et a su construire en tant que tels : pensons par exemple à la construction du livre comme objet-texte, qui a demandé de nombreux siècles de travail (Genette 1982), que nous oublions aujourd'hui car nous pensons aux livres comme d'évidents instruments de transmission du savoir ; pour ne pas mentionner l'invention du tableau comme objet artistique avec un cadre (Stoichita 1993), qui a subi le même oubli et la même naturalisation. Ces opérations de construction ont été pour la plupart du temps oubliées – comme la vérité de Nietzsche : des métaphores qui ont oublié le dispositif rhétorique qui les a construites – de sorte que nous sommes amenés à considérer comme de « véritables » textes, ceux qui ont les balises « correctes » qui les font justement percevoir comme des textes. Il y aurait en fait une *textualisation cachée* préalable, qui produit une ultérieure *naturalisation du texte*, à partir de laquelle dérivent les différences entre les textes et les non textes : entre les textes et les expériences, entre les textes et les pratiques, entre les textes et les objets, les scènes, les situations, les stratégies et formes de vie.

On peut en déduire que chaque texte-objet est en fait un texte construit à partir des modèles culturels préexistants. La seule différence que nous pouvons faire alors est celle entre les *productions culturelles silencieuses de textes* (données au sein de chaque culture, sur la base de formes implicites de valorisation et de dévalorisation du « nous » et des « autres », d'« ici » et d'« ailleurs » de la « culture » et de la « nature », etc.) et les *productions sémiotiques explicites de textes* (qui ont des objectifs de connaissances métalinguistique, et qui sont, après tout, les opérations culturelles elles-mêmes, liées à des objectifs précis de valorisation). Pour cette raison, Greimas opère une substitution importante : à la dichotomie « naturel vs construit », il préfère celle de « sémiotiques scientifiques vs sémiotiques non scientifiques », où les premières sont « des sémiotiques-objet traitées dans le cadre d'une théorie sémiotique explicite », et les deuxièmes sont « des grandeurs du monde humain et social construites de façons tout à fait implicite », et pour cela considérées comme « naturelles » (Greimas et Courtés 1979 : 340).

7. Bases de la sociosémiotique

Il devrait être plus clair, ou du moins plus explicite, la raison pour laquelle, contrairement à ce que beaucoup pensent, il n'y a pas d'opposition – dans les objets et dans les méthodes – entre sociosémiotique et sémiotique du texte²⁷. Au contraire, les deux perspectives se complètent mutuellement. Si la sociosémiotique traite de la dimension sociale des textes, la sémiotique du texte étudie la dimension textuelle du social. Ou vice-versa : la sociosémiotique examine les conditions de possibilité et de fonctionnement du social, en saisissant dans ces conditions une dimension intrinsèquement textuelle, narrative et discursive ; la sémiotique du texte, pour sa part, reconstitue les conditions de possibilité et de fonctionnement des textes, en retrouvant en eux une dimension intrinsèquement sociale et stratégique, pragmatique et généralement culturelle. Il n'existe pas, répétons-le encore une fois, d'une part le texte sémiolinguistique et de l'autre le contexte social : les deux ont la même double nature, et c'est seulement le projet de description du chercheur averti qui décide à chaque fois ce qu'est l'une et ce qu'est l'autre, ce qui est pertinent pour l'analyse (ce qui est texte) et ce qui ne l'est pas (ce qui est contexte).

Ce n'est pas un hasard si, comme mentionné, déjà au début des années 70 la notion de texte est désignée comme l'antidote aux méthodologies sociologiques pour l'étude de la culture de masse. Dans une communication fondamentale pour la construction théorique de la sociosémiotique, Fabbri (1973) oppose une analyse sémiotique des textes qui circulent dans la culture de masse à l'« analyse de contenu », généralement utilisée par les sociologues dans leurs descriptions des médias. Si cette dernière « relève d'une épistémologie pré-saussurienne » qui considère le message comme un ensemble d'entités lexicales, des mots qui sont porteurs de significations isolables, la première voit le message comme une configuration globale de sens régie par des structures sémantiques sous-jacentes. Le contenu sémantique véhiculé par les médias de masse, dont l'analyse est fondamentale pour expliquer et comprendre la culture dont ils sont les producteurs et les résultats, ne peut pas être extrait comme s'il était quelque chose d'évident, de simple et d'immédiatement compréhensible. A la rigueur, on peut admettre que le public, dans sa diversité, peut le saisir sous forme fragmentée et variable en fonction des compétences culturelles. Evidemment, ce contenu se manifeste à travers différentes substances expressives. Mais surtout, il prend une forme textuelle qui va au-delà des mots, des images, des mélodies, des signes qui semblent le caractériser. Exploiter les résultats théoriques de l'enquête linguistique et sémiotique dans l'analyse des médias conduit à une révision radicale de la *content analysis*, l'analyse du contenu. Ce qui permet l'émergence d'une image du texte non plus comme une « boîte noire » dont on n'observe que les flux d'entrée et de sortie, mais comme un cristal formel dont on peut examiner les fonctionnements formels, internes et externes.

De même, les principaux protagonistes du tournant sociosémiotique des années 80 et 90, notamment Jean-Marie Floch et Eric Landowski, ont dès le départ clarifié le lien entre les études textuelles et les études sociales. Le premier insistait à plusieurs reprises sur la valeur décisive du slogan de Greimas « hors du texte point de salut » pour l'analyse des campagnes publicitaires et des mécanismes de marketing, des objets de design et des stratégies de mode, des organisations spatiales et des structures proxémiques, des bandes dessinées et des

²⁷ Un aperçu critique des problèmes concernant la sociosémiotique se trouve dans *Corpi sociali* (Marone 2001). Les premières expériences de sociosémiotique se trouvent dans Barthes et Eco. La citation de Landowski est tirée de l'entrée "Sociosémiotique" de *Sémiotique II* (Greimas et Courtés 1976). Les références théoriques principales en sociosémiotique structurale sont : Fabbri (1973), Greimas (1976a), Landowski (1989, 1997), Floch (1990, 1995). Cf. aussi Hammad (2006), Pezzini (2007), Pezzini et Sedda éd. (2006). Des perspectives théoriques différentes de celle présentée ici se trouvent dans Hodge et Kress (1988), Bernard éd. (1995), Jensen (1995), Calefato (1997).

icônes russes, des projets architecturaux et des images artistiques. Le deuxième soulignait très clairement le fait que « le 'réel' que la sociosémiotique s'assigne comme objet, identifié aux conditions socialement construites, de la signifiante de nos discours et de nos actes, n'est pour elle qu'une autre forme du *textuel* » (Landowski 1989 : 278). Bref, selon la sociosémiotique, le texte n'est pas un objet, mais un modèle.

On dépasse ainsi également les critiques que les analystes de la culture médiatique contemporaine (en particulier dans le domaine de la sociologie et des *cultural studies*) ont adressées à la sémiotique, selon lesquelles cette dernière, puisque elle s'occupe des textes, ne serait pas en mesure de rendre compte de toutes ces pratiques sociales complexes qui transcendent les limites de la textualité, traditionnellement conçue, et qui sont pourtant essentielles à la production du sens. Pensons aux pratiques de consommation, aux pratiques médiatiques, ou de tout autre produit ou marque, qui, selon De Certeau (1980), sont *productives de sens* sans pour autant dépendre d'un code ou être inscrites dans une quelconque forme de texte. Ces critiques ne sont pas percutantes car elles continuent de penser le texte comme un objet, avec une clôture institutionnellement déterminée, et non pas comme un modèle d'enquête sémiotique, à chaque fois négocié entre les acteurs de la communication (pensons à une conversation) ou établi par l'analyste en fonction de la pertinence de l'enquête en cours (pensons au point de vente, ou à l'expérience de faire les courses).

La neutralisation de la distinction entre texte et contexte amène à un concept clé, d'inspiration linguistique, mais en parfaite harmonie avec l'impératif des *cultural studies*, la notion de *discours*. Un texte, en fait, peu importe sa nature, ne se limite pas à transmettre un certain nombre de contenus, comme le pensait la théorie de l'information ; il présente aussi en interne une image de la situation de communication dans laquelle il se trouve, de son émetteur et de son destinataire, et de cette manière, il établit les règles pratiques de son utilisation. Chaque texte, en d'autres termes, réalise un discours, dans le sens qu'il se situe dans un modèle général que, d'une part, il transcende et que, d'autre part, il contribue à créer. La bande-annonce d'un film ou une annonce de publicité, par exemple, n'offrent pas seulement des contenus, plus ou moins cachés, de type persuasif, mais elles esquissent une scène de communication grâce surtout au fait qu'elles se situent dans un type particulier de discours : le discours promotionnel qui accompagne la sortie d'un film ou d'un nouveau produit. Sans ce *frame*, ce cadre de communication, que le texte porte en lui-même, il ne serait possible d'en comprendre le sens profond. De ce point de vue, le recours à la notion de contexte perd toute utilité explicative. Le discours est une réalité sociale et textuelle en même temps, culturellement définie et sémiotiquement articulée : en tant que tel, il peut être compris, avec le texte, comme l'objet privilégié de l'enquête sociosémiotique.

La sociosémiotique, née avec les études culturelles, propose un cadre conceptuel fort, capable d'expliquer et de comprendre un grand nombre de phénomènes sociaux, qui vont de l'alimentation aux flux de la télévision, de la publicité à l'Internet, du discours politique à la mode, de l'architecture au journalisme et au design, etc. Toutefois, elle ne se limite pas à offrir ses modèles d'enquête aux sciences sociales, elle ne se présente donc pas, tel que le pensait Barthes, comme une méthodologie des sciences humaines et sociales. Puisqu'elle s'occupe des mécanismes de production et d'articulation du sens, elle se situe à un niveau épistémologique différent par rapport à ces sciences : au niveau de leur examen critique, au sens kantien du terme, à savoir, de l'identification des conditions formelles des possibilités de la socialité en tant que telle. Sémiotiquement, comme on l'a déjà dit, le social n'est pas une donnée empirique dont on dévoile les lois plus ou moins cachées, mais un *effet de sens* construit, dont il faut identifier les procédures qui l'ont mis en place. Landowski (1976) écrit :

Car, à sa façon, la sémiotique générale n'a cessé, dès le départ, de s'occuper du réel et, à fortiori, du social, conçus comme effets de sens. Formulée en termes succincts et volontairement naïfs, la grande question posée au sociosémioticien serait alors de rendre compte de « ce que nous faisons » pour que le social (ou le politique, etc.) existe en tant que tel pour nous : com-

ment nous en construisons les objets et comment nous nous y inscrivons en tant que sujets parlants et agissants. L'objet empirique de la sociosémiotique se définit en ce cas comme l'ensemble des discours et des pratiques intervenant dans la constitution et/ou dans la transformation des conditions d'interaction entre sujets (individuels ou collectif).

Ainsi, dans une étude du discours politique menée par Landowski (1989) même, la notion d'Opinion publique est décrite comme une sorte de personnage qui est placé, au cas par cas, dans différents types de récit. De ce point de vue, plutôt que d'en décrire l'origine ou d'en identifier les résultats dans la vie politique, l'analyse sociosémiotique se préoccupe de reconstruire le système formel qui régit toutes les « histoires » où l'Opinion est placée, le monde fictif à partir duquel la vie politique, en général, développe ses dynamiques. Même si l'Opinion publique semble être depuis des siècles quelque chose d'évident, de telle sorte que souvent l'on parle en son nom en revendiquant ses raisons, elle est une construction sémiotique, aussi imaginaire qu'efficace, dont il faut d'abord nommer les conditions de fonctionnement, et ensuite les effets idéologiques. Discuter des manipulations possibles qu'elle subit, ou revendiquer des critères objectifs pour son évaluation mesurable peut vouloir dire – conclut Landowski – renoncer à la possibilité de comprendre que son existence est le résultat d'une manipulation plus profonde, dont la sociosémiotique reconstitue les procédures syntaxiques, sémantiques et pragmatiques.

De même, plutôt que de traiter des stratégies par lesquelles la publicité cherche à persuader les consommateurs d'acheter certains produits, l'un des premiers chercheurs de sociosémiotique du marketing, Jean-Marie Floch (1990), a construit un modèle général, cohérent et inter-défini, qui reconstruit en amont le système des choix de consommation qui sont proposés dans les textes de publicité. Il en résulte que, au lieu simplement de préférer un certain produit pour des raisons de calcul économique, le consommateur lui attribue certaines valeurs, et projette sur ses décisions prétendument rationnelles sa propre vision du monde, dont il faut justement identifier les logiques. Il peut s'agir d'une logique de type *pratique* (lorsque de l'objet on vante ce qu'il peut faire) ou de type *critique* (lorsque on fait appel à l'esprit économique de l'épargne ou de convenance), mais il peut aussi s'agir d'une logique de type *utopique* (lorsque l'objet devient une fonction de la réalisation identitaire du sujet qui le désire) ou *ludique* (lorsque l'usage est remplacé par la beauté ou le jeu). Ainsi, la recherche sociosémiotique pose un regard en amont par rapport à la recherche sociologique : si cette dernière s'adresse à des phénomènes empiriques présents dans les formes collectives de la vie vécue, la première se donne comme tâche la reconstruction des procédures de sens par lesquelles existe une chose telle que la socialité, une vie vécue, un empirisme des phénomènes institutionnels et collectifs. Pour la sémiotique, le social n'a rien d'évident, d'immédiat, sinon le fait que c'est à lui-même de construire sa prétendue évidence, son immédiateté, en faisant apparaître comme évident, normal, « naturel » ce qui en fait est le résultat manifeste des processus immanents de signification.

8. Ethnologie et sémiotique de la culture

Nous avons fait référence au lien étroit entre la sociosémiotique et les *cultural studies*. Et nous avons insisté sur l'importance des dispositifs culturels pour la constitution de la textualité, tout comme, à l'inverse, des dispositifs textuels pour la formation des différentes cultures. Pour approfondir encore la question, il faut se tourner vers la riche tradition de l'étude sémiotique des cultures, et vers des ethnologues tels que Claude Lévi-Strauss et Clifford Geertz, pour enfin arriver à la recherche fondamentale de Youri Lotman et à celle de son école. En combinant la sociosémiotique et la sémiotique anthropologique, en fait, l'étude des phénomènes et des événements culturels en tant que textes est encore plus évidente et, ce n'est pas un hasard si certains chercheurs utilisent le terme d'*ethnosémiotique* pour décrire cette hypothèse de recherche.

En focalisant sur le problème textuel, on rencontre, dans le domaine de l'anthropologie, l'opposition entre l'analyse structurale et l'interprétation herméneutique qui, à travers l'examen de la notion de texte, est devenue assez caricaturale. D'une part, il y aurait Lévi-Strauss, le promoteur d'une étude formelle et exhaustive du fonctionnement interne des phénomènes culturels tels que le totémisme, le mythe ou la parenté. De l'autre, il y a Geertz qui, en critiquant le formalisme allégué du premier, propose une vision plus dynamique des faits culturels et de leur analyse, en termes de séries d'interprétations qui s'enchaînent à partir d'événements qui au premier abord sont très détaillés, définis en tant que textes, comme le fameux le combat de coqs à Bali. Et dans ce cas aussi, nous allons voir que, grâce à la notion commune de texte – explicite chez Geertz, un peu moins présente dans Lévi-Strauss – l'écart entre les deux auteurs (et les courants de pensée qu'ils représentent) est beaucoup moins grand que prévu. Nous ferons enfin référence à l'œuvre de Lotman qui, au-delà de son importance évidente, se révèle extrêmement utile pour reprendre, pour résumer et pour réarticuler la plupart des problématiques que nous avons traitées jusqu'ici²⁸.

8.1. Anthropologie structurale

La figure de Claude Lévi-Strauss, dans sa grandeur et sa problématicité, semble à une première vue très éloignée des intérêts socio-sémiotiques et, en particulier, du problème de la textualité. L'horizon théorique dans lequel ce savant se situe – celui de l'anthropologie structurale en tant qu'examen systémique des faits culturels en général – est beaucoup plus large que celui de la société de consommation et de la culture exprimée par les médias de masse, ce qui était, et qui est toujours, l'objet le plus étudié par la sociosémiotique aujourd'hui. D'ailleurs, les grandes configurations qu'il soumet à l'analyse – les mythes amérindiens, les systèmes de parenté, le totémisme, les masques etc. – ne semblent pas avoir le statut de texte, au moins dans le sens dominant que la philologie, la linguistique, la littérature, l'herméneutiques et, souvent aussi la sémiotique attribuent à ce terme : celui d'un produit linguistique écrit, de nature essentiellement littéraire, donc fortement idiosyncrasique.

En regardant de plus près, les choses sont différentes. Justement cette plus grande amplitude de l'horizon d'enquête anthropologique permet une considération du texte beaucoup moins limitée par ses acceptions traditionnelles. Car les textes – narratifs ou pas – étudiés par les anthropologues sont des éléments ethniques, folkloriques, à savoir dépourvus d'un auteur reconnu, pour la plupart collectifs, transmis oralement, au point qu'ils constituent une sorte de *langage* à la fois abstrait et collectif (Jakobson et Bogatyrëv 1929) : quelque chose qui ne peut qu'intéresser le sémiologue à la recherche des critères de fonctionnement de la signifi-

²⁸ Pour un aperçu des problèmes concernant le lien entre l'anthropologie et la sémiotique de la culture est toujours utile l'introduction critique par Miceli (1982), à laquelle il faut ajouter, de la même auteure et pour ce qui concerne Geertz, Miceli 1990). Essentielles sont les études d'A. Buttitta, dont la plupart sont maintenant rassemblées dans Buttitta (1996, 2016) ; une anthologie récente d'essais fondateurs est proposée dans *Etnosemiotica*, Del Ninno éd. (2007) (avec des essais de Lévi-Strauss, Greimas, Marin, Buttitta, Fabbri et al.); fondamentales sont les réflexions théoriques et l'analyse, très proches de notre point de vue, Marsciani (2007). Les textes de Lévi-Strauss cités ici sont tirés d'*Anthropologie structurale* (Lévi-Strauss 1958), pour la fameuse analyse du mythe d'Œdipe ; *La Pensée sauvage* (Lévi-Strauss 1962), pour le concept de bricolage) ; *L'Homme nu* (Lévi-Strauss 1971), d'où est tirée la citation sur le texte. Sur le passage méthodologique complexe de la phénoménologie à l'analyse structurale opéré par Lévi-Strauss, cf. Pozzato (1992); en général sur la phénoménologie et la textualité, voir Marsciani (2001 ma anche i due libri). Les travaux de Geertz que nous avons mentionnées sont : *The Interpretation of Cultures* (Geertz 1973), d'où sont tirées nos citations; *Local Knowledge* (Geertz 1983); *Works and Lives* (Geertz 1988). Les principales oeuvres de Lotman sur la textualité sont (disposable en français): *La structure du texte artistique* (Lotman (1973), *La semiosphère* (Lotman 2000), *L'explosion et la culture* (Lotman 2005); cf. aussi en anglais Lotman (1974, 1975, 1990; Lotman et Ouspenskij (1978, 1984), Lotman et al. (1973). Cf. en outre Lucid éd (1988). Cf. (en italien) *Il girotondo delle muse* Lotman (1998).

cation dans la communication, mais aussi bien au-delà de la communication linguistique interpersonnelle ou des processus d'écriture/lecture. En outre, dans le cas de la mythologie, les mythes ne sont pas à proprement parler des unités de sens isolables, mais des macrotextes ou, plutôt des processus de migration d'un texte à l'autre, des flux de traduction, les chaînes intertextuelles sans commencement ni fin, plutôt identifiables plus comme des familles discursives que comme de simples occurrences : le mythe, répète Lévi-Strauss (1958, 1960, 1971), c'est l'ensemble de ses transformations ; « l'unité du mythe n'est que tendancielle et projective, elle ne reflète jamais un état ou un moment du mythe » (principe non saisi par Ricœur). Ce qui est tout à fait typique aussi de l'univers des médias, où l'événement textuel s'esquisse toujours sur l'horizon d'un riche flux d'autres événements textuels qui se constituent et reconstituent en continu dans des cadres de genres, à leur tour constamment réécrits.

Enfin, dans la perception anthropologique, la frontière entre le texte narratif, l'artefact objectif, la topologie d'un lieu ou l'organisation d'un rituel n'est pas si claire qu'elle pourrait l'être selon d'autres perspectives disciplinaires : une légende ou un pot en céramique, un mythe ou un masque peuvent tous être également des témoignages d'une configuration culturelle quelconque. La célèbre reconstruction du village Bororo accomplie par Lévi-Strauss (1958), dont la structure fixe est le miroir symbolique de la hiérarchie sociale, devient, de ce point de vue, emblématique d'une sociosémiotique de la spatialité et de l'organisation urbaine (cf. chap. 2). Sans parler de l'étude sur les masques amérindiens, largement utilisée par Floch (1995) dans son analyse des marques d'entreprise.

Bref, selon Lévi-Strauss, le texte ne doit pas être conçu comme un artefact linguistique plus ou moins élaboré mais, comme l'objet de la connaissance anthropologique, aussi et surtout parce qu'il est un pont entre les expressions qui, en s'articulant entre eux, émergent dans l'expérience humaine et sociale et les contenus anthropologiques qui prennent forme, mais aussi entre des séries complexes de manifestations de la culture matérielle et des grandes configurations que le savant appellerait, avec quelque ambiguïté, spirituelles. Les raisons de cette position sont assez claires : tout d'abord, les objets culturels sont des textes puisque, comme les textes linguistiques, ne sont pas des éléments empiriques naïfs, mais des données construites dont il faut déployer le système de construction, des faits sémiotiques dont il faut comprendre les conditions d'existence ; d'autre part, parce que cette opération de construction se situe dans la jonction d'une compréhension de fond typiquement anthropologique, et essaie de la surmonter : celle entre le point de vue (le système de codes) du soi-disant indigène et le point de vue (culturellement situé) du chercheur. Le texte est le résultat d'un processus de traduction dont il faut expliciter les règles, les conditions d'exercice, les négociations nécessaires.

En anticipant en fait un grand nombre d'observations de Geertz, Lévi-Strauss dit que le texte est après tout et plus profondément encore l'outil de médiation nécessaire entre le monde des données sensibles et la connaissance même, le filtre par lequel le sensible devient un instrument de l'intelligibilité et – dans l'esprit saussurien – vice-versa : « Les opérations de la sensibilité – écrit l'anthropologue en conclusion de ses *Mythologiques* (Lévi-Strauss 1971) – ont déjà un aspect intellectuel, et les données externes d'ordre géologique, botanique, zoologique ne sont jamais saisies intuitivement en elles-mêmes, mais sous la forme d'un *texte* élaboré par l'action conjointe des organes de sens et de l'intellect ». En partant de la leçon de la phénoménologie de la perception (la *Pensée sauvage* est dédiée à Merleau-Ponty), Lévi-Strauss (1962) parvient à la surmonter en proposant une analyse possible du sens textuel de l'expérience sensible. Le célèbre *bricolage* constituant la « science du concret » des prétendus primitifs (recyclage de matières finales qui produit des objets originaux) n'est, comme l'a noté Floch (1995), qu'une procédure discursive destinée à produire de véritables textes : et ce n'est pas un hasard si une grande partie de la communication de marque actuelle l'utilise pour construire l'identité visuelle et esthétique des entreprises.

8.2. Anthropologie interprétative

Dans le travail ethnologique de Clifford Geertz la référence à la sémiotique est énoncée dans la définition qu'il donne du concept de culture, explicitement caractérisée comme sémiotique. En se référant à M. Weber, cet auteur identifie la culture avec le réseau de significations produit par l'homme, et dans lequel l'homme reste « empêtré » : c'est une série de « systèmes interconnectés de signes interprétables ». Interprétables, en réalité, au moins deux fois : la première, par l'acteur social lui-même, par « l'indigène » qui vit dans une certaine culture vue en tant que réseau de significations, et qui donne un sens social et culturel aux choses et aux événements dans le monde, ainsi qu'à ses comportements et à ceux des autres ; la deuxième, par l'anthropologue qui, en essayant de reconstituer la série de systèmes interconnectés, utilise également la précédente capacité d'interpréter ces signes, en interprétant ainsi une interprétation. Il en dérive une vision de la culture non substantialiste et non cognitive, mais extrêmement dynamique, où il n'y a pas de données ontologiques (si ce n'est par abstraction philosophique naturalisée) mais, des significations des choses et des événements, et non pas des objets bruts mais, des processus de signification, à savoir, des constructions textuelles en chaînes.

Chaque culture, estime Geertz, est équipée d'un ensemble d'outils pour se comprendre elle-même, pour se donner un sens, pour constituer une quelconque image – ou une série d'images – d'elle-même. Ces outils sont les textes, imaginaires ou réels : des *inventions*, les appelle Geertz, des créations fictives, non pas parce qu'elles sont fausses, mais parce qu'elles sont conditionnées, produites intentionnellement. Que ce soit des discours, des rituels, des formes de comportement, des modes de sentir, des affections, des objets et, surtout, des imbrications de tout cela. Les textes circulent dans la culture. En tant que « documents agis », ils sont disponibles pour être perpétuellement interprétés : une interprétation qui – herméneutiquement – constitue par un mouvement en retour l'identité (bien évidemment processuelle, changeante, fluctuante) des acteurs sociaux. Le combat des coqs balinais, pour reprendre un exemple célèbre, est un texte pour cette raison : parce que les individus, qui de diverses manières y sont impliqués, assistent au rite et en même temps y prennent part, ils éprouvent et « déchargent » des émotions sur la base des échelles culturelles de valeurs et des hiérarchies sociales implicites ; exactement comme les spectateurs d'une tragédie shakespearienne ou les lecteurs d'un roman de Dickens qui, en interprétant ces textes, finissent par mieux se comprendre eux-mêmes et comprendre l'environnement culturel dans lequel ils se trouvent – « en colorant l'expérience avec la lumière qu'ils y jettent ». Les sujets sociaux vivent leurs expériences ethniques à travers les textes de la culture, en se plaçant en quelque sorte à l'intérieur de ces flux textuels. Et ils les interprètent dans tous les sens – cognitif, théâtral, traductif – que ce terme peut avoir : pour en saisir le sens, pour donner vie à des rôles, pour les traduire dans d'autres textes. Il n'est pas difficile de voir, dans cette conception, l'influence de Peirce, en sus de l'influence plus évidente de Ricœur.

L'anthropologue, à son tour, n'est pas un observateur détaché qui, grâce à un métalangage descriptif précis, saisirait les mécanismes sémiotiques spécifiques d'une culture ; et il ne peut jamais l'être car il est un sujet social situé dans son histoire et sa culture. En effet, il est toujours impliqué dans la culture qu'il vise à décrire, il doit s'immerger en elle sans pour autant avoir l'illusion d'y être totalement absorbé : « L'anthropologue n'étudie pas les villages, il étudie *dans* les villages ». Son regard est donc interne et externe à la fois : il interprète les signes culturels, non pas au niveau de « l'indigène », mais à un niveau additionnel, le sien propre, tout en faisant interagir sa culture avec celle qu'il examine. Il interprète des interprétations, et essaie de construire ce que Geertz appelle, à la suite de Ryle, *thick descriptions*, des descriptions denses, et non pas fines (*thin*), car elles sont établies en tant que « hiérarchies stratifiées de structures significatives ». Autrement dit, encore une fois, des constructions textuelles. Une *description dense* est le résultat laborieux d'un long travail méta-interprétatif, qui finit par se construire exactement comme un texte : en tant que grille cultu-

relle qui lit des données culturelles, plusieurs niveaux de signification disposés dans des ordres très précis ; aussi, et dans un sens plus traditionnel, en tant que produits linguistiques écrits : si l'ethnographie est l'écriture des rapports (des textes que Geertz utilise aussi comme exemples pour théoriser sur son travail), l'ethnologie est aussi une création d'œuvres (que l'ethnologue analyse, comme on le fait avec les œuvres littéraires, pour reconstruire le sens du travail anthropologique de divers chercheurs).

8.3. Les modèles culturels

La notion de texte chez Youri Lotman est à la fois centrale et problématique. Centrale parce que plusieurs fois, et non sans fluctuations, il l'entend comme le pivot et l'objet fondamental d'une sémiotique en tant qu'étude de tout phénomène humain ayant un sens, de tout événement culturel. Problématique parce que dans ses œuvres le terme en question est utilisé avec des acceptions de sens multiples, souvent divergentes, avec toutes les ambiguïtés qui en découlent. Deux de ces fluctuations sémantiques du terme « texte » constituent le lieu problématique que nous essayons d'approfondir ici. D'une part, la fluctuation entre le texte comme une œuvre littéraire et le texte comme produit culturel au sens plus large, qui comprend par exemple un rituel ou un comportement de tous les jours, un artefact ou une image. D'autre part, la tension entre ce qui est perçu comme texte au sein de chaque culture (ce que, en référence à la linguistique et à l'anthropologie, on définirait comme *emic*) et ce que le chercheur, de l'extérieur, considère en tant que tel (version *etic*). Or, il est évident que ces deux dialectiques ne se croisent pas, car elles ne coïncident pas : parce que, évidemment, tout chercheur, même s'il vise à l'objectivité, est toujours impliqué dans une culture (Geertz, et B. Latour avec lui, nous le rappelle souvent) et finit souvent par superposer sa conception de la textualité à ses propres modélisations théoriques et méthodologiques ; et parce que, de manière peut-être plus intéressante, les cultures ne pensent pas plus le texte toutes de la même manière que les nombreux théoriciens que nous avons jusqu'ici rencontrés (produit écrit, verbal, clos et achevé, etc.). Ainsi Lotman nous montre comment, dans des périodes historiques relativement proches, certaines formes de comportement quotidien, souvent esthétisées, ont été considérées à tous les égards comme des textes, ou, à d'autres époques, certaines villes étaient conçues comme des formes textuelles, écrites et lues comme des manuscrits enluminés. En d'autres termes, il est pas du tout certain que dans les versions *emic* le texte soit toujours et seulement l'objet livre, et dans les versions *etic* il soit un modèle d'analyse : pour la simple raison que, même dans certaines cultures le texte est utilisé comme un modèle au point que, par exemple, ce n'est pas le livre qui est une « métaphore » de la ville mais, le contraire : c'est l'agglomération urbaine qui sert à comprendre, par exemple, les textes sacrés ou poétiques (sur cela cf. aussi le chap. 2).

Cela explique le malentendu (qui touche aussi de près notre discussion), souvent indiqué comme la limite de certaines méthodologies textuelles (ou « textualistes »), selon lequel, l'idée sémiotique du texte comme modèle formel d'analyse n'est que la reproduction de l'idéal symboliste du Livre (que d'ailleurs Lotman connaît et considère), comme image du monde, et se situe ainsi dans une perspective esthétique-métaphysique précise. Considérer que le texte artistique en tant qu'« œuvre d'art est un modèle fini d'un monde infini » peut effectivement créer de nombreux malentendus, car il peut être lu aussi bien dans le sens *emic* (par exemple, dans Mallarmé), que dans le sens *etic* (par exemple, en faisant d'une œuvre de Pouchkine un cas typique du romantisme russe). Et plusieurs autres déclarations de Lotman alimentent ces ambiguïtés énonciatives. L'ensemble de son œuvre ne semble pas laisser de doutes sur la différence de niveau entre ces deux positions, l'intérêt sémiologique restant intact pour les deux. Le problème, comme d'habitude, est la pertinence avec laquelle on définit la problématique de « la lisibilité du monde », comme dans H. Blumenberg (1979), qui est tantôt à l'intérieur et tantôt à l'extérieur d'une culture : cela identifie d'une part, la tendance à considérer le monde comme un texte et, l'analyse philologique comme le mode

essentiel de sa compréhension (qui périodiquement revient dans l'histoire, de Confucius au folklore russe, de Galilée aux symbolistes); de l'autre, cela souligne le fait qu'il est sémiotiquement possible de concevoir comme « texte » « au sens large, toute communication enregistrée dans un système de signes donné [...] : on peut parler d'un ballet, d'une pièce de théâtre, d'un défilé militaire et de tous les autres systèmes de signes de comportement en tant que textes, de la même manière que nous appliquons ce terme à un texte écrit dans une langue naturelle, à un poème ou un à tableau » (Lotman et Ouspenskij 1978).

Le point de départ de la réflexion de Lotman sur le texte est l'héritage du formalisme russe, avec lequel il doit se confronter, auquel se rajoute l'arrière-plan du marxisme soviétique dominant dans l'environnement culturel dans lequel le chercheur se trouve, pour une grande partie de sa carrière. La notion de texte est utilisée par Lotman (1973) pour indiquer la structure interne de l'œuvre littéraire, qui devient garant de son expressivité grâce à certaines caractéristiques nécessaires, telles que la délimitation et la hiérarchie des niveaux, paradigmatiques et syntagmatiques, de l'organisation interne. Le texte, comme chez les formalistes, est une sorte d'objectivation de l'œuvre ou, plutôt, la possibilité de sa description opérationnelle, sinon exactement scientifique, au moins discutable et partageable, pas du tout intuitive et subjectivante. Cette objectivation de l'œuvre par sa description textuelle, selon Lotman (1973), ne considère pas seulement le côté formel d'un procédé plus ou moins « défamiliarisant », selon les enseignements bien connus de V. Chklovski, B. Tomachevski, Y. Tynianov et de leurs compagnons ; mais elle doit être enrichie, à la suite de la linguistique structurale, également du niveau du contenu, sans lequel, un texte ne serait pas proprement un texte. La solidarité entre expression et contenu renforce donc le dynamisme de l'objet textuel, car elle l'ouvre inévitablement à la fois aux tactiques cognitives de l'analyste, et à son contexte historique et culturel spécifique.

Il en ressort une relativité du texte, dont la conformation s'établit (et ici Lotman rencontre déjà Greimas) en fonction du projet de description du chercheur : le matériel documentaire tel que le *Voyage sentimental* de Sterne acquiert des valeurs et des significations différentes suivant qu'il est considéré comme un simple fragment textuel, un projet esthétique inachevé et mécaniquement détérioré, ou comme une réalisation du projet artistique de l'auteur, donc comme un véritable texte (Lotman et al. 1973). D'où l'importance d'une définition du texte en fonction de son contexte : il ne doit pas être vu, selon le marxisme le plus dur, en relation avec une structure économique profonde qui dicte, de manière déterministe, la fonction de l'œuvre spirituelle, mais comme une connexion sémiotique avec le projet poétique auctorial, avec la tradition littéraire, avec les normes du genre, avec la langue commune, avec l'ensemble des croyances culturelles et la vie quotidienne. Ainsi, par exemple, la notion de défamiliarisation artistique inventée par Chklovski change de sens selon qu'on l'entend comme une déviation par rapport aux habitudes perceptives, une distorsion des canons littéraires ou une déviation des normes linguistiques ; ce sont la pertinence descriptive et le contexte de référence qui déterminent ce qui est défamiliarisé, ainsi que son sens. Le sens de l'œuvre, mais surtout la capacité de le décrire de manière cohérente, d'en objectiver l'intentionnalité, se détermine dans la tension constitutive entre la structure textuelle interne et les structures culturelles externes – tension conçue comme une relation perceptive dynamique entre une figure et son arrière-plan (Lotman 1975).

Ainsi, plutôt que de se limiter à adapter les textes aux contextes, en cherchant dans ces derniers les explications des premiers, l'effort de Lotman (1990) est de reconstruire des modèles anthropologiques très vastes à partir d'analyses textuelles très minutieuses, menées dans le domaine littéraire mais aussi religieux, historiographique, folklorique, culturel, etc. De ce point de vue, la poésie est pour Lotman le champ textuel où le travail sur la langue finit par atteindre des résultats qui dépassent l'intentionnalité artistique immédiate, et produit des

modes de vie qui sont à la fois des créations esthétiques et des organisations sociales. Ainsi, l'œuvre de Pouchkine, sur laquelle Lotman s'est penché à plusieurs reprises (cf. Lotman 1988), n'est pas seulement un *corpus* poétique où l'on pratique de façon plus ou moins agréable l'art de la composition et de la versification : elle est avant tout le lieu à partir duquel on comprend toute une sensibilité, romantique en l'occurrence, et, par conséquent, toute une époque, la fin du XIX^{ème} siècle. Analyser la structure d'un texte artistique, dans cette perspective, signifie expliquer comment il « devient porteur d'une pensée particulière, d'une idée », et en même temps, « comment la structure du texte se relie à cette idée ». En d'autres termes, il n'y a pas – selon Lotman – d'un côté la pensée (le contenu) et de l'autre le texte (la forme) qui la dirait à sa façon ; il y a, au contraire, une organisation structurale interne du texte qui produit une pensée particulière, mais qui par la suite s'en écarte et interagit avec elle.

La relation entre le texte et le contexte devient ainsi dialectique, voire asymétrique et conflictuelle. D'un côté, le temps historique est identifié avec le « bruit » qui, selon la théorie de l'information, produit la dose nécessaire d'entropie communicative. De l'autre, l'esthétique du texte est l'excédent de signification qui, tout en assurant au texte son efficacité informative, est la configuration générale de la période historique dans laquelle il est produit et où il circule. Si, en d'autres termes, il n'y a pas de texte et de poétique sans un horizon socio-culturel à partir duquel il faut les penser ou les utiliser, alors c'est seulement à partir des textes et de leur critique esthétique interne que se produisent et, surtout, émergent et existent les horizons socio-culturels. Ainsi, les grands modèles culturels ne peuvent être reconstruits qu'à partir des microstructures, apparemment inessentiels, des textes particuliers, dans un jeu qui, pour Lotman, n'a rien de mécanique ou de déterministe. Mais qui est en revanche dynamique, imprévisible, changeant.

D'où toute la réflexion de Lotman sur le texte et le contexte, qui est une des clefs de voûte de toute son œuvre : d'une part, les structures hiérarchiques internes aux produits textuels, d'autre part, les divers phénomènes culturels qui, en s'ancrant aux premiers, ont des structures sémiotiques similaires, et en outre, les principes d'auto-description interne de chaque culture, confiée à des métatextes qui identifient et pondèrent les valeurs de chaque texte et de chaque phénomène culturel. Et cela, à partir des méta-mécanismes ou modèles culturels que Lotman reconstruit pour décrire comment les cultures, tout en s'opposant entre elles, érigent leur identité spécifique. Parmi ces différents éléments, il n'y a pas de différence ontologique *a priori*, mais une hiérarchie variable de relations : ce qui est texte peut devenir contexte selon une perspective culturelle différente (un poème qui devient un modèle de production esthétique) ; ce qui est comportement peut être décrit et évalué par des métatextes culturels internes (les déclarations de la poétique, les tables des genres, les affiches des avant-gardes, mais aussi les manuels de bonnes manières, les catéchismes, etc.) ; ce qui est métatexte peut à son tour être vu comme un texte en soi (une recette de cuisine lue comme un poème) ; ce qui appartient à un genre peut, avec le temps, être repensé dans un autre genre (une prière ou un traité scientifique deviennent, par exemple, des œuvres littéraires). Et ainsi de suite. Le *texte de la culture* est à la fois un texte individuel qu'une culture produit en son sein, mais aussi la textualité propre à cette culture : les deux choses sont, dans de nombreux cas, isomorphes, et sont le modèle l'une de l'autre (Lotman 1990 ; Lotman et Ouspenskij 1984).

Ainsi, il est évident que « le texte peut être compris comme le programme condensé de toute une culture » (Lotman 1998). Une culture est un ensemble de langues similaires mais différentes, asymétriques, en dialogue et en conflit entre elles, qui cohabitent grâce à un mécanisme métaculturel plus vaste, qui est lui-même une langue, ou peut-être un texte, souvent de caractère normatif, qui décide, par exemple, si le plus important c'est l'image ou le mot, quel rôle confier à l'oralité par rapport à l'écriture, quelle importance donner à la vie vécue par rapport à l'œuvre d'art, à la chose par rapport au signe etc. (comme

l'enseignement qu'on tire des phénomènes à première vue de détail tels que la nature morte, les portraits peints ou les poupées). La culture est un ensemble de textes, où le référent d'un premier texte devient signifié pour un deuxième texte, et ainsi de suite à l'infini et, où même les métatextes – des poétiques plus ou moins prescriptives – ont aussi un rôle de textes de la culture (Lotman 2000).

La célèbre notion de *sémiosphère* se greffe ici et elle décrit la culture à travers l'image de l'être vivant, avec de nombreux organes et de nombreuses fonctions, mais surtout avec tous les problèmes d'adaptation à l'environnement et de transformation qui en résultent, et qui sont convoqués par un tel imaginaire biologique. L'existence du texte est ainsi comparable à celui d'un organisme vivant : sa vie n'est possible qu'en relation avec d'autres êtres, dans des champs d'action fortement conflictuels, dans lesquels la lutte quotidienne pour la survie est en même temps une fonction de la transformation continue des langues et des cultures. Et la culture humaine n'est plus considérée – comme dans le structuralisme de la première heure – comme un système statique dérivant d'une modélisation primaire du monde par la verbalisation linguistique. Elle implique au contraire une imbrication dynamique entre la langue et le monde, entre la culture et son extérieur : c'est l'acte sémiotique qui produit la langue et, par contrecoup, le monde, la culture et, par présupposition, la nature.

Ainsi, Lotman (2005) écrit : « L'espace, qui se prolonge au-delà de la langue et au-delà de ses frontières, entre dans la sphère de la langue et se transforme en 'contenu' en tant qu'élément constitutif de la dichotomie contenu/expression. Parler de contenu non exprimé est un non-sens ». Selon Lotman, le référent externe, en tant qu'objet inerte et dépourvu de signification, fondamentalement n'existe pas. Non pas dans le sens qu'il n'y a pas de réalité (naturelle et sociale) ; mais dans le sens qu'elle n'existe pas en soi, en dehors d'une langue qui se l'approprie, qui l'intègre comme contenu spécifique, à chaque fois structuré différemment. Le problème qui se pose ainsi, dans la dynamique culturelle, n'est pas celui de la relation entre la langue et le monde, mais des transformations et stabilisations continues du monde en tant que contenu de la langue et du monde en tant que réalité extralinguistique, dans la mesure où, le premier et le deuxième se donnent dialectiquement dans leurs transformations continues et solidaires.

Mais qu'est-ce que la réalité extralinguistique ? La réponse de Lotman est claire : c'est le contenu d'une autre réalité linguistique. Il suppose alors au moins deux niveaux d'objectivité (l'un interne, l'autre externe à une langue donnée, à une culture donnée), parce qu'aucune langue ou culture n'existe isolément, parce qu'elles sont toujours confrontées, au moins à une autre langue, à une autre culture. Si dans l'expérience immédiate, on remarque une relation évidente entre la langue et le monde (ou entre sujet et objet), c'est parce qu'on oublie cette confrontation, et qu'on suppose la présence d'un seul langage qui toutefois, lorsqu'on l'observe en profondeur, est toujours la résultante de plusieurs langues différentes qui se recoupent. À son tour, le réel situé en dehors de la langue est la résultante des contenus exprimés dans d'autres langues.

Pour ce qui nous concerne, il en ressort ainsi l'idée que chaque culture établit en interne ce qui est texte et ce qui ne l'est pas, quelles configurations sémiotiques acquièrent le statut textuel, ont une valeur, et par conséquent, ont un sens pour une culture (elles ont une « signification globale » pour ceux qui les énoncent et les reçoivent, ainsi qu'une « fonction globale » pour le chercheur qui étudie la culture), et quelles configurations ne l'acquièrent pas : d'où les oppositions axiologiques entre l'oralité et l'écriture, les textes religieux et textes scientifiques, la vie et l'écriture, etc. Et le chercheur, tout en soulignant le caractère textuel de certaines configurations dans une culture particulière, retrouvera aussi le caractère anti-textuel des autres, la culturalisation (donc la textualisation) de ce qui, pour cette culture particulière, n'est pas un texte. Par exemple, lorsque nous examinons une nature morte, et que nous la percevons comme un texte digne de considération, il arrive que les choses qui étaient auparavant considérées comme des éléments bruts du monde changent de statut et

commencent à être perçus comme des signes : il n'y a plus de bouteilles, de cruches, de prunes ou de faisans, mais les signes de tout cela. L'existence culturellement pertinente du genre de la peinture détermine une transformation dans la perception de la réalité (Lotman 1998).

La conséquence de tout cela, encore une fois, est la constatation selon laquelle ce n'est pas le chercheur qui, en analysant le monde culturel et pour des exigences de description, pose comme texte quelque chose qui ne l'est pas, étudie ce quelque chose « comme si » c'était un texte, et force un peu les choses pour arriver à un résultat éventuellement intéressant. Plus profondément, ce sont les cultures qui modélisent le monde, en générant un méta-mécanisme qui distribue ses émergences dans des textes et dans des choses qui ne sont pas des textes, puisqu'elles sont également modélisées en tant que, par exemple, des anti-textes qui s'opposent aux premiers ou en tant que simples non-textes, des pures « choses ». Les « choses », en d'autres termes, constituent l'anti-modèle du modèle textuel, des modèles en négatif, mais des modèles elles aussi. Une ville peut être conçue, dans certaines périodes, comme le modèle rationnel du monde, une réalisation de l'utopie des Lumières ; ou alors, elle peut émerger dans d'autres cultures comme anti-modèle : un lieu de désordre, de chaos, d'anti-raison, de non-culture. Le fait est que, affirme Lotman encore, « chaque texte dégage son aura de contexte ». Même s'il est extrait de son contexte d'origine, il en produit un autre : comme un crucifix qui, lorsqu'il est retiré de l'église dans laquelle il valait comme objet religieux, génère un nouveau lieu, le musée, dans lequel il vaut comme œuvre d'art. Chaque texte crée sa propre extériorité par rapport au sens global dont il est porteur, il entre en dialogue avec son extérieur, tel qu'un bâtiment qui par son style donne un sens aux autres bâtiments de la même rue, par analogie ou par contraste.

On revient ainsi à l'idée derridienne de l'impossibilité – théorique et effective – du hors-texte, du paradoxe essentiel du lien entre interne et externe : chaque fois qu'une telle distinction est créée, quelle que soit sa déclinaison spécifique (texte/contexte, culture/nature, ville/campagne, nous/les autres, etc.), elle est niée à un niveau supérieur, celui du méta-mécanisme culturel qui la rend opérationnelle, en la générant : le contexte n'est pas un texte, la nature est culturelle, la campagne est à l'intérieur des murs de la ville, et les autres c'est nous... Dès qu'une séparation est créée (par exemple, ville/périphérie), immédiatement se génère aussi un *homéomorphisme*, par définition paradoxal, entre le tout et ses parties (la périphérie dans la ville ou vice-versa). C'est pour cela que Lotman (2000) insiste, pratiquement tout au long de son œuvre, sur le phénomène du texte dans le texte (le roman dans le roman, le théâtre dans le théâtre, le film dans le film, la maison dans la maison, la ville dans la ville ...), qui n'est pas un cas sporadique, plus ou moins pertinent esthétiquement, de la mise en abyme, mais une sorte de mécanisme essentiel de la sémiosphère. Le mécanisme selon lequel, par exemple, la sémiosphère même est à son tour le lieu unitaire où sont générées plusieurs sémiosphères, et ainsi de suite à l'infini. Et on revient à l'idée de la pertinence, de sorte que – pour une culture donnée et pour l'analyse textuelle – le même objet tel que les *Récits de feu Ivan Pétrovitch Belkine* par Pouchkine peut être considéré, selon le cas, comme un texte unique ou comme un ensemble de textes, ou encore tout simplement comme une partie d'un texte plus vaste (le genre du récit russe du XIX^{ème} siècle).

9. Au-delà la représentation

De ce qui a été dit jusque-là, il apparaît encore plus clairement ce qui devrait être la base de toute perspective d'étude sociosémiotique : la non-pertinence – à la fois méthodologique et théorique – de la notion de représentation. Si dans le texte, l'expression et le contenu sont en présupposition réciproque, et si le texte et le contexte se définissent l'un l'autre, à la fois dans la culture sociale et dans l'analyse texto/socio/sémiotique, l'idée que les textes ne sont pas des réalités effectives mais, au plus, une représentation de celles-ci, perd définitivement

de l'importance – sinon nécessairement fictive (ce qu'on a tendance à penser subrepticement) en tout cas, orientée vers des buts expressifs, esthétiques, politiques, idéologiques et ainsi de suite.

Comme quand on dit qu'un roman « représente » une certaine partie du monde, un film « représente » une certaine réalité sociale, une publicité « représente » un certain mode de vie, etc. – en effet, sans l'être. Et donc étudier « directement » la réalité sociale, l'effectivité du monde, peut-être plus fructueux que s'attarder sur des formes textuelles qui ne sont pas la réalité, mais seulement, en effet, une représentation de celle-ci. Or, cette manière de raisonner, cette croyance répandue, comme on l'a dit dès les premières pages de ce chapitre, est l'héritage plus ou moins conscient d'une posture épistémologique positiviste, naïvement réaliste (ou, ce qui revient à la même chose, banalement esthétisante) qu'une grande partie de la réflexion philosophique, en particulier phénoménologique et herméneutique, de la recherche ethno-anthropologique et sociale, de la sociologie et de l'ethnographie de la science, bien sûr, y compris la sémiolinguistique, ont depuis longtemps dépassée. Toutefois, pour de nombreuses raisons évidentes, elle a du mal à disparaître : soutenue par le bon sens, elle émerge dès qu'on baisse la garde contre son omniprésence insistante, parfois même dans les écrits et les débats de sémioticiens.

Mais revenons alors encore une fois sur la question. Premièrement, le texte n'est pas une représentation du monde pour la simple raison qu'il le contient en tant que contenu et qu'il fait partie de ce monde dans lequel il agit comme une force sociale. Étudier le texte – mais aussi tout d'abord le lire et l'utiliser – ne signifie pas s'attarder sur des éléments formel-expressifs qui parlent d'une réalité extérieure, mais saisir la manière dont les expressions et les contenus sont formés ensemble, et agissent dans le social. Pour cette raison, un sémiologue comme Greimas, quand il doit étudier certains phénomènes sociaux et culturels, va chercher – toujours en raison d'un choix motivé – des textes exemplaires qui en parlent. Le livre sur Maupassant (Greimas 1976b), par exemple, n'analyse pas tout simplement le récit de *Deux amis* d'un point de vue littéraire, voir expressif, mais aussi tout ce qui se dit en lui : la guerre franco-prussienne, la vie quotidienne à Paris, le sentiment de paix des Français, leur auto-ironie proverbiale qui s'oppose à la rigidité morale des Allemands, et ainsi de suite. Mais, encore plus en détail, en analysant certains dialogues entre les deux personnages principaux de l'histoire, riches en clichés et opinions banales, Greimas n'a pas l'intention d'étudier le dialogue littéraire en soi, mais, plus généralement, la conversation quotidienne. De même, en examinant les tentatives vaines du général ennemi pour obtenir le mot de passe pour entrer dans la ville, Greimas analyse les techniques rhétoriques et herméneutiques de manipulation, de persuasion, d'interprétation, de contre-interprétation, etc. En plus, en étudiant la façon dont Maupassant (fidèle au principe réaliste de l'impersonnalité de l'auteur et du rejet de tout point de vue interne à l'esprit des personnages) rend compte de la dimension cognitive des acteurs, une dimension qui n'est jamais explicite mais inférable à partir de leur comportement, Greimas tente de reconstituer l'espace cognitif global ou, si l'on veut, réel. C'est ainsi qu'un récit dit de fiction devient un instrument de médiation pour accéder à l'explication et à la compréhension d'un certain nombre de réalités et des phénomènes qu'il inscrit en tant que ses propres contenus, qui en quelque sorte le transcendent aussi.

De même, dans *De l'imperfection*, qui vise à étudier d'un point de vue sémiotique les processus sensoriels et perceptifs du corps, Greimas (1987a) ne décrit pas ces processus directement, comme le ferait, par exemple, un psychologue, mais il étudie la manière dont ils se racontent dans une série de textes littéraires de M. Tournier, I. Calvino, R. M. Rilke, Tanizaki Y. etc.. De ces textes très particuliers, ou parfois certains brefs fragments, Greimas extrait des modèles discursifs dont il fait le pari qu'ils sont exemplaires, à savoir, qu'ils puissent aspirer à une généralisation : en les appliquant à d'autres phénomènes, à d'autres textes, on peut aboutir à une sorte de vérification.

Après tout, à bien y penser, cette façon de procéder n'est ni propre de Greimas, ni spécifique à la sémiotique : Lotman, nous l'avons vu, insiste sur le rôle exemplaire que certains textes (littéraires et autres) peuvent avoir pour la compréhension de certaines périodes historiques, de certains cadres culturels (Pouchkine ou Leopardi *sont* le romantisme). Geertz fait la même chose avec la culture balinaise, et pour la décrire il examine un long passage dans un roman de l'écrivain danois D. Helms. Mais c'est aussi ce que les historiens font communément, quand ils lisent Proust pour comprendre la société française de la fin du XIX^{ème} siècle; ce que les sociologues de consommation font, quand ils recherchent dans un roman de Zola les valeurs sociales des premiers grands magasins ; c'est ce que font ceux qui analysent les conversations, et qui essaient de reconstruire les lois de présupposition grâce aux célèbres dialogues de Hemingway ; ce que font les sociologues urbains, quand ils lisent De Lillo pour comprendre le sens de la métropole américaine ; ce que finalement faisait aussi Marx, quand il cherchait dans Balzac l'explication de la psychologie sociale du capitalisme. Ou encore, en s'éloignant de la littérature, ce que les archéologues font quand, à partir de petits fragments d'objets, de bâtiments ou de corps, ils reconstruisent toute une époque et une culture : ils interprètent et analysent des textes, et ils ne pourraient pas faire autrement (cf. Hammad 2010, 2016).

Ainsi, les textes sont aussi et surtout des documents, parfois des monuments, indépendamment de – ou malgré – les intentions de ceux qui les ont produits, intentions qui, bien sûr, doivent être prises en compte lors de l'enquête sociosémiotique. Si on étudie une série de campagnes publicitaires pour essayer de comprendre comment changent les modes de vie quotidienne grâce à l'avènement et à l'utilisation du téléphone mobile (ou, avec les différences qui s'imposent, de toute autre technologie moderne : de la navigation par satellite à l'iPod, du portable au réseau), on doit tenir compte du type de publicité dont il s'agit, de ses objectifs stratégiques, de l'intention du texte, comme le dirait Ricœur, évidente, explicite. Si on prend un passage de littérature, il faut tenir compte du fait qu'il s'agit d'un texte esthétique. Si on choisit un meuble – le canapé d'une maison, la lampe de chevet – on ne doit pas oublier son origine fonctionnelle. Et ainsi de suite.

Les textes-documents, entre autres, ont une caractéristique importante : celle d'être attestés, existants, concrètement exploitables, quelles que soient les exigences de l'analyse. Ils n'ont pas été produits pour être analysés, mais, en fait, à d'autres fins, avec d'autres intentions qui – une fois mis en évidence – ne constituent pas un problème, et, en revanche, garantissent la naturalité, la naïveté, la pureté. Une prérogative qui n'ont pas, au contraire, tous les autres textes verbaux et les circonstances expérientielles – entretiens, tests, groupes de discussion, expériences de laboratoire²⁹. Ceux-ci sont des produits *ad hoc*, conçus pour être analysés, dans des circonstances d'énonciation qui dépendent de l'intentionnalité de l'observation et de l'instance scientifique, c'est-à-dire généralisante, du chercheur. Ils ne circulent dans la culture que comme des documents de recherche, et ont comme seule valeur sociale celle d'être témoins d'un travail académique. Il en résulte que, entre une publicité et un entretien « volé » et improvisé dans la rue, le premier est beaucoup plus spontané et naturel que le deuxième ; le deuxième est beaucoup plus artificiel que le premier. Ou plutôt, si du point de vue social et communicatif l'annonce est construite et l'entretien est spontané, du point de vue de la recherche sociosémiotique c'est le contraire. Encore une fois, il s'agit d'un problème de pertinence. C'est pour cela que la distinction entre le travail *field*, sur le terrain et le travail *desk*, du bureau, perd toute son utilité, et se révèle être une hypostase grave de croyances épistémologiques aussi banales qu'insistantes, essentiellement positivistes. Toute recherche sociale fiable se fait toujours sur le terrain et au bureau : chaque ob-

²⁹ Cfr. sur cela Marrone (2007b).

servation sur le terrain est une analyse textuelle, et/ou la présuppose ; toute analyse textuelle est un travail de terrain, et/ou le présuppose³⁰.

Bref, comme les prochains chapitres de ce livre vont essayer de le montrer, on fait de la sociosémiotique en travaillant à la fois sur les « textes » et sur les « non-textes », car, même ceux-ci sont des textes à condition qu'ils expriment un certain sens. Les uns et les autres sont des acteurs sociaux qui agissent dans le monde, souvent en contraste avec d'autres acteurs sociaux, avec leurs propres compétences pragmatiques et passionnelles, leurs capacités cognitives, leurs valeurs de référence. À l'inverse, vouloir analyser les dites « pratiques » comme si elles n'étaient pas des textes, mais comme quelque autre type de données « pures » et non-médiées, signifie tomber inconsciemment dans des formes de textualité qui, n'étant pas identifiées (et souvent en refluant dans le sens habituel), ne sont pas contrôlables, ce qui détermine des conséquences évidentes sur les résultats cognitifs.

10. Les critères de fond, avec quelques perplexités

Sur tout ce qui précède, nous avons déjà abondamment argumenté, et il semble redondant de s'y attarder davantage ici. Cependant, si on garde en arrière-plan les nombreuses recherches sociosémiotiques qui se sont multipliées ces dernières décennies, et on en résumant ce qui a été dit jusqu'ici, on peut énumérer quelques principes ou critères de base pour la constitution ou l'identification de la textualité sociosémiotique. La liste est provisoire et partielle, bien entendu, non exhaustive, et découle de la nécessité de fixer les choses, et d'inviter à la discussion.

(a) Tout d'abord, le principe de la *négociation* est essentiel, ce qui élimine dès le départ tout prétendu ontologisme. Il n'existe pas de textes avec une substance expressive ou une conformation privilégiée : un petit signe, un emblème, une marque, un logo peuvent être, sous certaines conditions, de véritables textes ; ainsi que, dans d'autres conditions, ils peuvent devenir des éléments d'occurrences textuelles plus vastes, comme par exemple la stratégie d'une marque. Le signe et ses éléments minimaux sont des réalités polaires qui changent de rôle au cas par cas : un mot peut être porteur de sens en soi (et devenir un texte), mais pour la plupart c'est un composé de monèmes et phonèmes ou alors une entité unique dans une phrase, qui à son tour est un élément minimal de tout un discours. De même, le rapport du texte avec ses parties, ou entre le texte et le macrotexte, est variable : on en décide de la pertinence au cas par cas.

Dans le texte, tout est négocié, à partir de ses frontières, spatiales ou temporelles, physiques ou sémantiques. Comme nous le disions plus haut, les indicatifs musicaux, les cadres, les couvertures de livres, les rideaux de théâtre, ce sont des entités qui, même si nous sommes habituellement amenés à les considérer comme évidentes, ne sont pas moins négociées, et à tout moment elles peuvent redevenir objets de négociation : entre les acteurs sociaux (les acteurs du théâtre qui abolissent le rideau et descendent dans la salle...) et entre l'objet « empirique » de connaissance et le savant (qui décide par exemple de prendre comme domaine d'investigation un genre dans son ensemble, et non pas une seule œuvre). Ainsi, dans une conversation quotidienne, il n'existe pas seulement les règles qui régissent les prises de parole entre les interlocuteurs, mais aussi les règles régissant le début et la fin, qui sont négociées *en praesentia* : comme dans le cas où je mets fin à un appel téléphonique en répétant « d'accord », « il est tard », « Je dois te dire au revoir » etc., quand, pourtant, mon interlocuteur voudrait continuer à parler. Ce processus marche de la même manière pour les lieux, qui tout en ayant des articulations internes et des limites prescrites, par exemple, par les concepteurs, sont pour la plupart vécus par des sujets qui en transforment le sens, en modifient le plan et les limites physiques, en les renégociant entre eux. Une ville, par

³⁰ Sur l'opposition field/desk et sa neutralisation sociosémiotique, cf. Marrone (2001).

exemple, est le résultat d'une série de processus entre des forces sociales souvent en contraste entre elles, qui de par leurs relations polémico-contractuelles finissent par déterminer le texte concret de la ville, ses articulations internes, le système des accents et des marquages, les valorisations et les dévalorisations des lieux, la production de centres de socialisation et de périphéries symétriques comme « dortoirs », et ainsi de suite (cf. chap. 2).

(b) L'idée de négociation est constitutive de la réalité textuelle pour la simple raison que la caractéristique fondamentale du texte – des langues et de la sémiotique en général – est la *biplanarité*, la présupposition réciproque de deux plans, expression et contenu, dont chacun a une substance (relativement non pertinente) et une forme (constitutive). Ce qui fonde un texte est la solidarité de base entre une forme d'expression et une forme de contenu, qui fait émerger la signification et lui procure, par contrecoup, une substantialité. En d'autres termes, ce qui est important pour qu'il y ait une signification textuelle n'est ni le choix de la substance utilisée (sonore, visuelle, etc.) ni le choix des thématiques à communiquer, mais la relation entre les deux. Celle-ci peut se donner seulement si les deux choses, substance et thématique, sont d'une manière ou d'une autre articulées, manipulées, formées, justement. Ainsi, il n'y a plus de substance sonore particulière, mais une conformation expressive précise, qui génère et qui est générée par un mouvement parallèle : celui pour lequel il n'y a généralement pas une thématique particulière, mais une manière de l'argumenter, de la traiter, de l'arranger, de la mettre en forme. C'est seulement quand les opérations de mise en forme ont eu lieu, parallèlement et mutuellement, qu'il y a un sens humain et social. On comprend ainsi, encore une fois, la raison pour laquelle le texte n'est pas une donnée objective, mais une construction formelle (dynamique et changeante) : le texte est le processus de mise en relation entre deux opérations simultanées de mise en forme, arbitraire au départ, mais nécessaire structurellement, et donc en constante transformation : c'est justement là qu'il y a négociation.

Pensons, par exemple, au design, qui n'est jamais un projet de choses, d'objets et de technologies, mais de relations qui s'établissent entre ces choses, matériellement et physiquement données, et le sens qu'elles ont ou peuvent avoir socialement – et à l'intérieur du sens social, il y a aussi, évidemment, leurs fonctions pratiques (cf. chap. 12). On ne conçoit pas – nous allons le voir – une paire de lunettes, mais une manière de vouloir afficher (ou cacher) le visage (cf. chap. 13). De même pour l'architecture : on ne conçoit pas un appartement mais, qu'on le veuille ou pas, une certaine manière de l'habiter, et donc, une certaine image de la famille, ou de la non-famille, qui y habitera. Ce qui est une autre façon de dire que finalement un texte n'est pas le livre, physiquement donné, mais ce qui en ressort quand on le lit.

(c) Du principe de la négociation découle également le troisième point, celui de la *clôture* textuelle, qui n'est jamais donnée une fois pour toutes, exception faite pour les normes de communication habituelles, plus ou moins accentuées. Une cérémonie, par exemple, a des limites nettes : il en va de la cérémonie même, où des énoncés performatifs précis dictent l'ouverture et la clôture de l'événement (« introibo ad altare dei », « allez en paix », « Je déclare ouverte - ou levée - la séance »...). Un événement mondain, ou par exemple un festival de rue, ont des limites moins rigides, à moins qu'une autorité publique intervienne pour en réguler les horaires. En général, la limite du texte, sémiotiquement, est toujours variable, de sorte que les circonstances de l'énonciation, parfois de production du texte, peuvent aussi faire partie du texte. Il suffit de penser aux textes dits interactifs, cross-médiatiques, etc., où la réponse du destinataire contribue à la construction auctoriale du texte. Mais il suffit de penser aussi aux nombreux produits des médias de masse, où, par exemple la signature d'un régisseur ou la présence d'une star de cinéma dans un film prédétermine l'intrigue, et déclenche une série d'attentes quant à ses résultats, qui peuvent être plus ou moins respectées (cf. chap. 3).

Probablement, beaucoup de malentendus qui sont nés autour de cette clôture du texte, qui est devenue l'impératif catégorique de l'analyse structurale (le dit *close reading*), pour-

raient être résolus si elle était considérée au sens faible, négociable donc, et non au sens fort, en tant qu'établie définitivement. Cela permettrait de mettre l'accent sur le fait que, même si les limites textuelles ne sont pas ontologiques, elles doivent toutefois être présentes : si ce n'était que pour marquer la discontinuité constitutive, la perception de base de la différence sans laquelle aucune signification ne pourrait avoir lieu, ni n'émergerait. Une ville, pour exister en tant qu'objet de sens, pour être perçue comme telle, doit avoir des frontières : qu'elles soient le sillon tracé avec la charrue par Romulus ou le mur de Berlin ou le panneau routier portant son nom. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui, face aux phénomènes évidents de diffusion et de morcellement urbain, certains chercheurs soutiennent que la ville est progressivement en train de disparaître. Si on suit, toutefois, le principe de biplanarité, la clôture, même si elle n'est pas exprimée, elle est de toute façon signifiée : il en va ainsi du guide touristique qui dit « ici commence la véritable ville », en pointant vers un bâtiment ou un autre élément urbain, qui sans cela seraient semblables à tous les autres, qui les précèdent ou qui les suivent (cf. chap. 2).

(d) Plus encore que la clôture, c'est alors la *tendue* du texte qu'il faut considérer. Ce terme est entendu dans le sens de la mise en garde structuraliste par Saussure, selon laquelle dans une langue *tout se tient*. C'est la tenue de l'ensemble textuel qui génère à la fois son articulation interne (sa structure) et ses bords (qui peuvent exister seulement en négatif, en tant que transition par disparition progressive d'éléments, une dégoulinade incessante à partir d'un réservoir qui continue de tenir et de retenir). Les célèbres « cohésion formelle » et « cohérence sémantique », dont parle la linguistique textuelle, peuvent être intégrées à ce principe de base d'organisation structurale, et on éviterait ainsi une certaine tendance à la réglementation *a priori*, et à la fixité, qu'elles pourraient impliquer par connotation. La tenue textuelle, en ce sens, n'exclut pas du tout, au contraire elle exige fortement, la transformation interne, le *processualité* intrinsèque.

(e) En effet, en plus de son organisation systématique (c'est-à-dire paradigmatique), un texte a également son propre déploiement syntagmatique, qui peut se manifester en tant que temporalité dans la communication linguistique ou dans certaines formes audiovisuelles, en tant que déploiement spatial des éléments visuels dans une image, en tant que véritable narration – mais là encore, il existe des règles précises sur la base desquelles ce qui est au début et ce qui est à la fin ne sont jamais la même chose. En dépit de toute circularité répétitive, par exemple dans certains genres folkloriques formulaires, la perception des éléments, et donc leur valeur sémantique, se modifie toujours tout au long du texte. Bien sûr, il y a des cas où, comme dans le récit mythique, le contenu est d'abord inversé et seulement à la fin posé, comme l'indique Greimas (1970) en relisant les mythologiques de Lévi-Strauss. Et d'autres où ce n'est pas le cas, comme dans certaines images fixes. Dans tous les cas, dans le texte se donne une organisation narrative profonde où un programme pragmatique et passionnel et une opposition entre des sujets conduisent à une transformation subjective, individuelle ou collective.

(f) D'où le rappel d'un autre point, celui des *niveaux multiples* du texte, à savoir le fait que la conformation sémantique globale d'un ensemble textuel peut être saisie d'une manière plus ou moins simple ou complexe, plus ou moins abstraite ou concrète. Chez Greimas, comme on l'a déjà dit, ce principe est défini par le « parcours génératif du sens », et il décrit des structures profondes de type narratif et des structures de surface de type discursif. La textualisation peut avoir lieu à tout moment et à tout niveau. En général, toutefois, il est évident que, aussi bien au moment de l'expérience vécue, que de l'analyse textuelle, le même sens peut être plus ou moins étendu ou condensé : il peut être déployé dans des éléments nombreux et complexes ou subsumé par un nombre restreint de traits définitoires. Chaque texte est redit ou peut être redit – comme dans la sémiologie illimitée de Peirce – grâce aux manières infinies dans lesquelles il peut être traduit, en commençant par ses nombreux niveaux de pertinence à partir desquels il peut déjà être saisi, puis expliqué. Tel que le niveau de

la narrativité profonde, qui est un fond commun et une grille interprétative de toute signification humaine et sociale, ou celui de la discoursivité, quand un sujet d'énonciation (énonciateur ou énonciataire) place le texte dans une communication sociale qui lui permet de le faire circuler, tout en lui préexistant, mais toujours en s'en prévalant.

(g) Il en ressort ici l'idée que chaque texte contient aussi en lui-même, en sus de son contenu énoncé, l'image de sa communication (ou énonciation) : les principes de son fonctionnement, les critères pour sa production et pour son utilisation, en d'autres termes, son mode d'emploi. Au-delà de son émetteur et de son destinataire, de son producteur et de son récepteur réels, il y a en fait dans le texte les simulacres de leurs images, l'énonciateur et l'énonciataire, des actants abstraits qui peuvent être actorialisés de manières différentes. Entre l'émetteur et l'énonciateur, ainsi qu'entre le destinataire et l'énonciataire, les relations sont bidirectionnelles puisque, même si les uns sont les simulacres des autres, créés à leur image, très souvent ce sont les simulacres qui déterminent les acteurs « réels », ou du moins, qui agissent dans la réalité sociale beaucoup plus efficacement qu'eux. Une marque est l'image communicative d'une entreprise, correspondant plus ou moins à sa réalité productive et commerciale; mais sur le marché, elle finit par être plus performante de l'entreprise. Elle fait et fait faire, elle propose des projets de sens et des scènes de communication, elle constitue des processus de consommation absolument réels. De même, la cible est l'image du consommateur, mais elle finit par le générer, par l'investir, par conformer ses comportements de consommation et son style de vie. C'est l'image du public dans les émissions télévisées qui détermine les comportements de réception de l'audience³¹. C'est l'idée de l'interlocuteur dans mon discours qui finit par le générer. C'est le comportement conçu à l'intérieur d'un bâtiment ou d'un appartement qui fait adopter à ceux qui y vivent un mode d'agir particulier. Et ainsi de suite, y compris la possibilité, parfaitement plausible, d'un renversement des positions, de sorte que, comme le disait De Certeau (1980), c'est la pratique de consommation qui constitue le sens des textes, ce sont les tactiques d'utilisation qui renversent les structures molaires à travers lesquelles elles proposent certains messages. D'une manière ou d'une autre, le niveau de l'énonciation, avec tout ce que cela signifie en termes de relations entre l'intérieur et l'extérieur du texte, se trouve dans le texte, tout en étant toujours orientée vers son extérieur, vers le monde culturel qui, d'une manière ou d'une autre, le racontera par d'autres textes.

(h) Ces dernières remarques nous conduisent à dernier point, l'*intertextualité* et la *traduction*. Si l'intérieur et l'extérieur du texte se définissent mutuellement, la relation entre un texte et un autre texte est autant constitutive pour l'identité des deux que la distinction intrinsèque en différents niveaux de sens. La clôture textuelle n'est pas l'isolement d'une monade qui ne communique pas avec d'autres textes également clos. Au contraire, chaque texte est « une perspective de citations », comme le signale Barthes (1970), car il contient en lui ce que Fabbri (1998) appelle « des cartes d'invitation » pour lire d'autres textes. Chaque écrivain invente ses prédécesseurs, disait en substance Borges. En d'autres termes, l'intertextualité n'est pas le retour en arrière philologique, ni l'histoire herméneutique des effets de lecture, ni le clin d'œil postmoderne aux auteurs et aux traditions littéraires d'antan. Elle est plutôt une présence dans le texte d'autres textes – une partie de ce qu'Eco (1984) appelait l'encyclopédie –, ou encore, ce qui revient au même, une base discursive du texte qui s'inscrit « naturellement » dans une culture par une série de renvois qui placent au centre de sa conformation le processus de traduction : interlinguistique ou intralinguistique, intertextuelle ou intratextuelle, interdiscursive ou intradiscursive (cf. Jakobson 1963).

³¹ Sur l'énonciation dans les marques, cf. Marrone (2007a).

11. Sur la textualisation

On comprend mieux, dans cette perspective, la raison pour laquelle Greimas fait valoir que la textualisation ne se trouve pas à la fin du parcours génératif, au moment où le discours rencontre le plan de l'expression, ce qui poserait des problèmes de linéarisation (pour l'écriture), de temporalisation (pour l'oralité), de disposition topologique (pour les images), de synchronisme (pour les audiovisuels), etc. Au contraire, la textualisation est possible à chaque niveau du parcours génératif : fondamental, anthropomorphe, discursif, etc. Le carré sémiotique, dit Greimas, est « la représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémiotique quelconque » : il a donc une expression et un contenu.

De sorte que, lorsque on « descend » les paliers du parcours génératif, par exemple, depuis les structures textuelles et jusqu'aux structures discursives, on n'abandonne pas la substance de l'expression, mais *on en retrouve une autre*, peut-être différente de la première, peut-être similaire, mais en tout cas *autre*. On ne quitte donc pas le texte pour aller vers une abstraction sémiotique pure, une prise en considération exclusive du plan de contenu, comme on le dit souvent. Au contraire, un deuxième texte se constitue – par sémiotose illimitée (Peirce), par transcodage (Lotman), par transposition (Greimas), par traduction (Fabbri) – et il investit directement le discours tenu par le premier texte, en faisant l'économie du plan d'expression de ce dernier *mais, en instaurant un nouveau plan d'expression*. Et ce deuxième texte peut être construit *ad hoc* par la théorie en tant que modèle formel, c'est-à-dire, devenir une « méta-sémiotique scientifique » qui essaie d'expliquer une configuration textuelle préexistante ; ou alors, il peut être déjà présent dans une culture comme métatexte par rapport au premier texte.

Pour Lotman, nous l'avons vu, les métatextes sont eux aussi, pour tous leurs effets, des textes circulant dans la même culture que les textes dont ils parlent, en s'imbriquant avec eux. Une déclaration de poétique est un métatexte par rapport au poème dont il est la théorie, et il est texte par rapport à la culture dans laquelle il circule. Une taxinomie des genres est le métatexte du drame ou du roman ou du poème épique qu'il classifie, mais il est un texte dans la culture dans laquelle il est produit et transmis. C'est le cas du commentaire d'opinion journalistique par rapport à l'article d'actualité qu'il côtoie sur la même page ; du livre de catéchisme par rapport aux prières qu'il contient ; de l'entretien avec un créateur de publicité par rapport à une publicité qu'il a créée ; d'un traité de sémiotique du texte par rapport à l'analyse narrative qu'il cherche à motiver. Les cultures se constituent et se transforment grâce à une production textuelle, intertextuelle et méta-textuelle continue. Chaque texte renvoie à d'autres textes, en utilisant la même ou d'autres substances d'expression, le même médium ou un autre.

Les pratiques de *remake* et *remix* ne sont pas une prérogative exclusive de notre condition culturelle, mais elles constituent la règle sur laquelle repose la sémiosphère³². Le parcours génératif est l'une de ces pratiques de *remake* textuel, cohérente sur le plan méthodologique, surveillée sur le plan théorique et épistémologique. Évidemment, dans cette imbrication intertextuelle, les textes ne sont pas tous identiques, et ils n'ont pas toujours la même fonction sociale, ils ne reçoivent pas tous la même valorisation. Il y a des textes plus importants que d'autres. Des textes qui parlent d'autres textes et qui en disent la structuration narrative. Des textes qui se posent « naturellement » en tant que produits discursifs – les modes d'emploi, par exemple –, et qui deviennent la matrice pertinente pour la production d'autres textes, pour l'enclenchement d'autres pratiques signifiantes qui se situeront, par rapport à ces textes, sur le plan de la manifestation expressive directe, institutionnelle.

Il est dès lors concevable de penser conjointement l'intertextualité traductive (inter- et intra-sémiotique) en tant que logique de la culture au même titre que le parcours génératif

³² Cf. Dusi et Spazianté eds. (2006).

de sens. Cela permet d'abandonner l'idée répandue aujourd'hui, de deux parcours génératifs – l'un des contenus et l'autre des expressions – qui ne se croisent que dans de rares instants heureux. Et cela permettrait également de penser qu'entre les différents niveaux de pertinence du sens dans un texte et, les chaînes intertextuelles dans une culture, on peut postuler, comme on disait autrefois, une forte *homologie*. Si les plans du parcours sont les grandeurs textuelles, les parcourir signifie passer d'un texte à l'autre – alors que chacun de ces textes est pourvu d'une valeur différente et d'une fonction différente.

Se placer dans une position de ce type ne signifie pas, cependant, oublier, ou tout simplement mettre entre parenthèses, les questions de la constitution en amont et de l'utilisation en aval d'un texte. Avec tout ce que cela implique en termes d'expériences subjectives, pré-subjectives et intersubjectives, d'activations et de passivation du corps, de pratiques sociales et de vécus existentiels, d'effets de sens et d'efficacité symbolique. Ces phénomènes, en fait, si par rapport à un texte donné peuvent se placer en amont ou en aval, par rapport à un cadre culturel plus large, ils trouvent leur place dans d'autres textes. Plutôt que de traiter, comme on a souvent tendance à le faire aujourd'hui, la question métaphysique de la genèse du sens ou celle, plus dysphorique, de sa dissolution, par la thématization d'une *expérience* du sens aussi vague dans les dimensions qu'incontrôlable d'un point de vue méthodologique, il peut être plus utile – et efficace – d'élargir ou de restreindre, selon l'occasion, le focus de l'analyse, comme le dit Lotman, en se concentrant au coup par coup, sur un texte (sans pour autant invoquer l'impérissable contexte) ou, sur un autre (comme un possible métatexte du premier), sur un réseau intertextuel plus large (dans lequel la relation entre les deux textes retrouve ses règles de fonctionnement).

Comme on l'a dit, étudier l'expérience somatique et les pratiques sociales en analysant la manière dont elles sont racontées et dites sur le plan du contenu de certains textes ne signifie pas prendre en considération la « représentation » qu'elles reçoivent dans ces textes. Cela signifie, au contraire, qu'on prend comme point de départ le rôle spécifique qu'elles ont dans l'organisation sémantique de ces textes, pour reconstruire des modèles discursifs – linguistiques et sociaux – qui permettent d'expliquer l'articulation significative de ces expériences et de ces pratiques en général, et d'autres après elles. C'est ce qu'a fait Greimas (1987b), on le sait, quand il analysait le sensoriel et l'esthésie par l'analyse des textes de Tournier et de Calvino, de Rilke, de Tanizaki et de Cortázar. C'est ce qu'a fait Landowski (2004) qui, pour reconstruire les expériences de contagion intersomatique, parle de la publicité des bières brésiliennes. C'est ce que nous avons également fait en utilisant *Orange mécanique* pour travailler sur le corps social et les formes de vie des toxicomanes (Marrone 2007b). C'est ce que fait Fontanille (2008) quand, pour aller au-delà des textes et pour travailler sur les pratiques, il examine le cas des *Liaisons dangereuses*.

En conclusion, nous devrions toutefois rappeler que la tentation qui consiste à identifier une fois pour toutes les critères formels de base pour la constitution sémiotique du texte est aussi utile que risquée. Car cela pourrait impliquer, encore une fois, une vision subrepticement prescriptive du sens. Certes, les concepts et les catégories que nous avons inventoriés ici sont décisifs pour l'exercice de l'analyse sémiotique, une analyse qui veut être critique – dans tous les sens – de la société et de la culture. Le risque, cependant, est de les hypostasier, en retombant dans une perspective théorique naïvement et inconsciemment ancrée dans un cadre culturel particulier et circonscrit, avec ses valeurs et ses idéologies, avec ses assomptions naturalisantes, avec ses petites vérités particulières. Bref, le risque est ne pas être en mesure d'opérer le saut, aussi impossible dans les faits que souhaitable épistémologiquement, vers un niveau méta-sémiotique abstrait – le défi de toute analyse rigoureuse des cultures – qui puisse permettre d'expliquer les mécanismes spécifiques, justement textuels, par lesquels chaque cadre culturel spécifique se constitue et survit, souvent en fonction d'autres cadres opposés ou complémentaires.

II. Spatialisation et espaces urbains

2. Dix thèses sur la sémiotique de la ville

3. Vivre à l'aéroport : The Terminal

4. Vie et passions dans un village touristique

2-Dix thèses sur la sémiotique de la ville ³³

*Schneller als Moskau selber lernt man Berlin
von Moskau aus sehen* ³⁴.
(Walter Benjamin)

Étudier la ville, l'examiner, l'interpréter, la représenter, en parler c'est le devoir et le désir de tout être humain, depuis toujours, en tout lieu : dedans et dehors les murs universitaires et dans les cercles littéraires, dans les salles cinématographiques et les cabinets des directions régionales, dans les ateliers des peintres et dans les *brainstorming* des publicitaires, dans les studios des philosophes et dans les divans des psychanalystes. La ville s'étend et se condense à bien des égards, en allant de ses manifestations les plus empiriques et immédiates à celles plus imaginées et conceptuelles, elle finit par signifier le tout et son contraire. La culture ou la nature, l'ordre et le désordre, la civilisation ou la barbarie, la raison ou la passion, les bonnes manières ou la perte de l'éducation et ainsi de suite. Cela dépend, évidemment, du contexte et du texte dans lesquels elle apparaît. Si on se limite (!?) aux sciences humaines et sociales, la liste des domaines dans lesquels les réalités urbaines son l'objet d'étude est très longue : l'ethnologie et la sociologie, l'urbanisme et l'architecture, la philosophie et le design, la géographie et la planification du territoire. Pour ne pas parler de ces études culturelles, littéraires et artistiques qui examinent la ville au deuxième degré, la ville configurée et refigurée dans les textes poétiques et médiatiques, où on se rend compte ensuite qu'entre représenté et représentation, la hiérarchie est souvent inversée, au point que toute différence de niveau d'énonciation disparaît.

Quelle est donc, s'il y a lieu, la spécificité sémiotique de l'étude de la ville ? Comment la science de la signification peut-elle cerner et interpréter un tel objet de réflexion et d'analyse au point de le remanier en partie ou en totalité, en redéfinissant ses formes et ses procédures ? Les études dans ce sens sont désormais nombreux, ils sont tantôt de caractère général, tantôt d'analyse détaillée, de sorte qu'une bibliographie sémiotique sur la ville rassemble désormais un nombre considérable de titres, à partir des travaux pionniers de Barthes, de Greimas, de Lotman, de De Certeau et de Marin jusqu'aux récents séminaires, conférences, et rencontres qui, grâce à plusieurs recherches empiriques en cours, se diffusent dans différentes universités (cf. Marrone et Pezzini éd. 2006, 2008; Leone éd. 2009; Pezzini éd. 2009, 2016 ; Marrone éd. 2010 ; Tani éd. 2014 ; De Oliveira éd. 2017)³⁵.

L'objectif de ce travail est d'essayer de ramener de l'ordre dans le matériel existant, en reprenant presque de ses débuts, en identifiant les moments clés – et les points critiques – qui se sont progressivement manifestés dans les études sémiotiques sur la ville, aussi et surtout par contraste à l'égard d'autres perspectives d'étude. Plus qu'une histoire ou une géographie de la problématique, le genre textuel que je voudrais utiliser ici c'est celui, programmatique et impératif à la fois, de la liste argumentée de thèses théoriques ; c'est un genre qui s'impose – je pense – parce qu'il associe à l'exigence de synthèse, celle de la clarté, en prenant le risque de trancher sur des sujets et des questions qui, si on utilisait une autre forme

³³ Paru dans *Versus*, numéros 109-11, 2009 ; par la suite, dans mon livre *Figure di città*, Milano, Mimesis 2013, chap. 2.

³⁴ « Plus rapidement que Moscou lui-même, c'est Berlin qu'on apprend à voir de Moscou ».

³⁵ L'étude sémiotique de la ville présuppose, ça va sans dire, une sémiotique plus générale de l'espace et de la spatialité, sur laquelle cf. Bertrand (1985); Marrone (2001: chap. 6); Cavicchioli (2004); Ham-mad (2006); Tramontana éd. (2009); Landowski (2010); Giannitrapani (2013).

argumentative, apparaîtraient peut-être sous un jour plus nuancé. L'objectif est de cerner et de défricher un champ de travail dans lequel un objet évident et partagé, à première vue, qui est justement celui de la ville, mérite d'être davantage identifié et défini. Pour cela, les dix thèses pour l'étude sémiotique de la ville que je propose ici sont en réalité onze. Ce qui répond à l'exigence d'avoir une sorte de thèse zéro qui, avant tout, situe le regard sémiotique par contraste avec les autres regards possibles.

0. La spécificité sémiotique

Du point de vue sémiotique la ville n'est pas une chose, ni une réalité plus ou moins objective, ni une portion construite d'espace où vit et opère une forte concentration de personnes, mais elle est une relation. Une relation réciproque entre deux plans, une interdépendance entre quelque chose qui se présente comme une expression et une autre chose qui est son contenu, de sorte que l'une n'existe pas sans l'autre, et vice-versa. En principe, sur le plan de l'expression, pour une ville, on peut situer les espaces urbains (substance) et leur articulation (forme), et sur le plan du contenu on placera la socialité (substance) et sa structuration (forme). Cela reprend le vieil adage de Greimas (1976a), illustré de diverses manières par les études de Hammad (2006, 2015), où l'espace signifie autre chose que lui-même, il signifie la société qui, en le façonnant, l'habite.

0.1. On dépasse ainsi toute hypothèse ontologique ainsi que la perspective fonctionnaliste et instrumentale qui habite, il faut bien le dire, la plupart des interprétations de l'espace urbain. Cet espace, comme le souligne d'ailleurs Lotman (1987), a une « double vie sémiotique » : d'un côté, il façonne l'univers à son image, il projette sur le monde extérieur ses formes internes ; de l'autre, il est modélisé à partir de l'image que chaque culture a de l'univers, de sorte que « le monde créé par l'homme reproduit son idée de la structure globale du monde ». Ainsi, un auteur comme Rykwert (1976, 2000) a pu renverser le cliché sur la ville romaine : son plan, que l'on suppose être rationnel, n'était pas conçu, comme on le répète souvent, à l'image d'un camp militaire, mais au contraire : le camp militaire était conçu pour donner aux soldats non un logement temporaire, mais une idée spécifique de ville. Le camp ne pouvait être occupé qu'à la suite d'une série de cérémonies qui en montraient la forme cachée – le fameux plan quadrillé –, qui présentait l'image du monde, selon les Romains, ainsi que la place centrale occupée par la ville de Rome au sein de cet univers. Rien de fonctionnel ou de rationnel donc, si ce n'est *a posteriori*, quand l'habitude et l'histoire, tout en naturalisant l'instance symbolique et cosmologique du départ, ont fonctionnalisé le plan quadrillé pour des raisons purement militaires.

Et cela ne vaut pas tant ou seulement pour le regard historique, mais aussi et surtout pour le regard, présent et actif, de la planification du territoire, qui doit se poser le problème des modes d'intervention sur la ville, par le respect de critères qui, justement, ne peuvent pas et ne doivent pas être seulement fonctionnels. Ce n'est pas un hasard si Barthes (1967b) ouvre son essai sémiologique de la ville, et rappelle « le conflit entre la signification et la raison » qui fait le « désespoir des urbanistes », appelés à répondre aux besoins des centres habités qui ont souvent une charge sémantique et historique qui transcende leurs besoins liés à la vie économique et sociale. Le rythme de la ville, en conclut-il, est comme celui du langage, fait d'éléments marqués et d'éléments non marqués, des entités dont la tâche n'est pas univoque et planifiable selon des critères généralisables.

Ce qui vaut même pour Manhattan. Conçue à partir d'une grille bidimensionnelle qui uniformise le territoire dans le but d'une exploitation systématique et globale, la ville de Manhattan se développe à travers des différences progressives qui se donnent notamment en trois dimensions (les célèbres gratte-ciels), et qui finissent par en faire un modèle de toutes les métropoles contemporaines, mais en même temps, aussi un espace urbain spécifique,

unique, inimitable. L'hyper-fonctionnalisation devient ainsi le signe d'elle-même (Koolhaas 1978).

0.2. L'affirmation selon laquelle la spatialité urbaine signifie autre chose qu'elle-même n'implique pas toutefois qu'elle doit être comprise comme un certain agencement physique des rassemblements humains qui reflète une certaine conception de (leur) monde. Ni ne doit conduire à penser qu'elle devrait être considérée comme un simple conteneur dans lequel se déroulent, avec peut-être une certaine contrainte physique due à l'environnement, certaines actions des sujets sociaux. La signification, on le sait, n'est pas une simple juxtaposition d'éléments empirico-sensoriels et d'éléments cognitivo-intellectuels mais, elle est une pré-supposition réciproque de formes, dont chacune adopte différentes substances, en fonction de l'instance qui au cas par cas fait démarrer la pré-supposition : un corps, un individu, un groupe, une société. De sorte que, l'espace et la société ont des rôles préétablis dans le mécanisme sémiotique. Comme nous le verrons mieux plus tard, la relation de signification peut basculer, de sorte que l'expression devient contenu et vice-versa.

De même, le principe de la signification exclut tout déterminisme causal : ce n'est pas un certain espace qui détermine certaines formes sociales, ou certains comportements individuels spécifiques, mais plutôt, il les signifie, les adopte comme des contenus dans un processus significatif-énonciatif. Et, ce faisant, il peut avoir une quelque efficacité : tantôt en provoquant effectivement des actions et des comportements, tantôt en renversant complètement leur orientation et leurs valeurs, tantôt en participant directement à une série d'actions et de passions, par des rôles – on le verra – actantiels et passionnels. Il en résulte que la ville doit être considérée sémiotiquement comme un effet de sens, et donc variable dans les substances et dans les procédures, mais stable quant à la configuration sémantique. La ville est un *effet-ville*, qui peut s'exprimer par exemple dans la totalité d'une ville empirique, dans une petite partie de cette ville, mais aussi par tout autre support de communication ou de matière expressive.

0.3. Ceci nous permet d'indiquer très précisément la différence entre la perspective sémiotique et les autres perspectives possibles : parler d'*effet-ville* ne signifie pas, comme d'autres ont tendance à faire, opposer la ville simulée, fictive, artificielle (selon les principes et les sempiternelles pratiques du postmoderne) à la ville réelle et vécue, imprégnée de douleur et de délires trop humains (la ville de l'empirisme sociologique) (cf. Amendola 2003). Pour la sémiotique, il convient de le rappeler encore, l'opposition ontologique entre la fiction et la réalité n'est pas donnée, ou du moins, n'est pas considérée comme un présupposé épistémologique. Réalité et fiction sont les résultats opposés de procédures énonciatives inverses, justement des effets de sens, les deux sont le résultat de constructions sémiotiques plus ou moins intentionnelles, plus ou moins explicites. Ce qui vaut de manière évidente pour un phénomène intrinsèquement construit tel que la ville, où il est nécessaire de distinguer entre les différentes formes et fonctions de l'effet-ville : d'une part, il y a la ville dite créative, ou la ville-marque, spécialement repensée et refaçonée à des fins immédiatement de communication; de l'autre, la ville qui émerge pour ainsi dire spontanément, qui se construit progressivement et collectivement par des modalités et des rythmes discontinus – nous allons y revenir. Avec toutes les interconnexions, les chevauchements, les tangences et les mélanges possibles.

D'ailleurs, une fois de plus les renversements sont à l'ordre du jour. Ainsi, pour faire face à la concurrence féroce des centres commerciaux des villes satellites (ou *edge cities*) dans lesquels on reconstruit artificiellement une sorte de ville (avec rues, places, lumières, cinémas, signes, lieux de rencontre, etc.), les propriétaires des célèbres magasins d'*Oxford Street* à Londres ont décidé de transformer le décor urbain de leur rue en introduisant des éléments typiques du centre commercial moderne (plafond transparent, climatisation, police privée) et, en la privatisant de facto, à savoir, en renversant la relation – pas du tout naturelle ou évidente – entre espace public et espace commercial.

1. La problématique des frontières

Avant même d'aborder la question de sa configuration interne, et de sa structure, une ville se constitue à partir de ses frontières, et donc, grâce à cet acte sémiotique fondamental pour lequel la production d'une différence est construction de sens. La position d'une certaine forme de discontinuité spatiale est déterminante pour construire toute identité topologique et donc urbaine. Naissent ainsi les oppositions interne/externe, ouvert/fermé, englobé/englobant, texte/contexte, qui, essentiellement, deviennent ville/campagne, concentration urbaine/dilution extra-urbaine, urbanité/banlieues, et centre/périphérie. Chaque discontinuité suppose une continuité qui, pour faire émerger son contraire, doit être préalablement niée (non-continuité) : d'où justement la construction des murs, les excavations, les enceintes, la déforestation, les sillons de charrue, les armées déployées. À leur tour, toutes les formes de discontinuité doivent permettre des passages et des traversées entre espaces intérieurs et extérieurs, qui, par principe, la nient (non-discontinuité). Il en dérive un certain nombre de binômes typiques tels que murs et portes, fossés et ponts, frontières et douanes, interdictions et autorisations. Et à partir d'ici, très probablement, au moins selon l'étymologie commune, le caractère sacré de tout acte de fondation urbaine (*sacer* = « séparé »). Et encore, les différentes dynamiques qui orientent les perspectives sur la séparation (de l'intérieur vers l'extérieur, ou vice-versa), et les valorisations qui en résultent (ville euphorique/campagne dysphorique, ou vice-versa), avec tous les cas évidents d'oscillations, de basculements, de chevauchements.

Mais les frontières, on le sait, sont beaucoup plus souples et floues qu'elles ne le déclarent. Une chose est la limite physique, institutionnellement et juridiquement donnée, entre le centre de la ville et son extérieur ; une autre chose sont les zones contiguës, vers l'extérieur et vers l'intérieur, qui n'acceptent presque jamais de discontinuités sémiotiques fortes, et préfèrent des diminutions progressives ou des accentuations du caractère urbain ou extra-urbain d'un territoire donné, et se présentent ainsi comme des zones franches, des territoires hybrides, où des flux de créolisation hétéroclites ont le dessus sur l'intraductibilité despotique et aprioriste entre les sémiotiques urbaines et les sémiotiques extra-urbaines. Les armées, on le sait, ne s'alignent jamais vraiment sur la frontière, qui est déjà menacée pour l'autre, mais à une certaine distance de celle-ci, de sorte qu'elles ne deviennent pas le signe de l'animosité, mais de la protection (Marrone, 2001). De même, comme les géographes le savent bien, une ville commence avant de commencer, elle parsème ses propres signes aux alentours afin de s'annoncer par avance à ceux qui approchent (Amin et Thrift, 2001). Et, à l'inverse, la campagne est déjà à l'intérieur des murs de la ville, à proximité de ceux-ci, afin d'anticiper le fait que la sortie de la ville est imminente. On retrouve donc un problème d'accents, une sorte de prosodie urbaine qui distribue variablement des zones intenses et des zones non-intenses (ou étendues), des condensations et des distributions, des urbanisations et des de-urbanisations. À la discontinuité fondatrice par principe, autoritaire et à sa manière rassurante, se superpose ainsi, sans la nier toutefois, la mise en tension des territoires différents, à savoir, l'idée que les *limites* fortes de la discontinuité spatiale se constituent progressivement à partir d'innombrables et faibles *seuils* territoriaux : perméables, transductifs, créolisants.

1.1. On arrive à mieux cerner – en suivant la logique tensive et de la continuité du territoire – la problématique actuelle d'un sol métropolitain dépourvu de frontières fixes et d'éléments (à première vue) les signalant. Les actuelles *urban studies* insistent sur le fait que, face aux transformations fortes et soudaines des territoires urbains (extension continue des mégapoles, augmentation progressive des favelas, des *slums* et des bidonvilles de banlieue, tendance à l'immatérialité des réseaux urbains, délocalisation des services, dispersion du centre, etc.), il est désormais insensé de se poser la question sur ce qui est l'intérieur et l'extérieur d'une ville, peu importe sa taille, son origine et son histoire, son passé et son ave-

nir, son éventuelle mémoire. On parle de villes génériques, d'archipel urbain, d'explosion de ville, de villes sans fin, de « mousse métropolitaine », de *sprawl* urbain, d'urbanisme diffus, de villes intermédiaires, d'*edge cities*... en d'autres termes – et selon des perspectives, des interprétations et des valorisations différentes – d'une réalité effective qui se présente comme une négation de la ville, comme une véritable non-ville qui, n'ayant pas d'éléments auxquels s'opposer et ne possédant pas de signes internes forts de reconnaissance, serait désormais dépourvue d'une identité spécifique. Dans le vaste territoire métropolitain qui envahit la majeure partie de la planète, toutes les villes finiraient ainsi pour se ressembler, dans le destin inévitable de disparition progressive (cf. ex. Koolhaas 1995; Amin et Thrift 2001; Bonomi et Abruzzese 2004 ; Indovina et al. 2005 ; Volli 2005; Davis 2006). Chose qui, du point de vue ontologique, est indéniable.

La perspective sémiotique peut alors intervenir pour repenser la question d'une manière originale, en raisonnant – selon la thèse 0 – non pas en termes de choses, mais en termes de relations. Des relations mutuelles entre les expressions urbaines et les contenus urbains, mais aussi des relations paradigmatiques entre des éléments citadins et des éléments non-citadins disposant d'une classe de virtualités auto-exclusives (ou/ou), ainsi que des relations syntagmatiques entre les éléments citadins et des éléments non-citadins qui se composent entre eux dans une sorte de montage urbain commun (et/et). Sémiotiquement, les relations sont primaires et les éléments secondaires, de sorte que, chaque élément a une raison d'être (un sens) seulement dans ses relations possibles avec les autres éléments du même système. Par conséquent, il n'y a pas, a priori, des choses qu'on entend comme villes et d'autres choses qu'on entend comme campagne, car les premières et les deuxièmes se constituent réciproquement, à l'intérieur du même système de pertinence.

Prenons le cas d'un parc : même s'il est essentiellement identique dans ses propriétés et qualités intrinsèques (pelouses, arbres, étang, sentiers de terre battue, etc.), il change de sens s'il est situé dans le centre d'une ville (Hyde Park), s'il est situé sur ses frontières (Bois de Boulogne), s'il est situé à l'extérieur (Venaria) : dans le premier cas, il fait partie de la structure urbaine, dans le deuxième, il annonce la proximité de la campagne, dans le troisième, il est tout simplement en dehors de la ville. Tout comme chaque culture place son « autre » dans la nature, alors que les deux font partie du même système culturel (Lotman 1998), de même, chaque ville détermine son altérité, sa non-ville, par une simple question de différence systématiques, de règles locales qui établissent une discontinuité, indépendamment des éléments substantiels que cette ville et que cette non-ville disposent en elles-mêmes³⁶. Une banlieue peut être une périphérie, une *edge city* ou, être placée à l'intérieur de la zone urbaine en fonction de la manière dont tout le système urbain se constitue, en englobant ou en excluant certaines de ses parties. Ainsi, pour reprendre des cas classiques, si, pour Paris, la discontinuité entre la zone urbaine et les banlieues est fortement marquée par le périphérique autour de la ville, renforcé par le système administratif qui attribue les compétences et les obligations des différentes zones, pour Los Angeles, le problème de l'intérieur et de l'extérieur, du centre et de la périphérie institutionnellement compris, ne peut pas se poser, sans que cela affecte la reconnaissance de ses territoires, de leur sens et de leur fonction dans l'ensemble.

1.2. Par rapport au passé, quand une ville était plus facilement définie et reconnaissable, aujourd'hui les différents acteurs qui la composent – ses structures physiques, ses institutions administratives, les investisseurs, les entreprises, les soi-disant *city users*, les utilisateurs de la ville, etc. – négocient au cas par cas la définition de la ville, en faisant de cette définition un objet de litige, de leurs relations contractuelles ou conflictuelles (« je suis comme toi parce que je vis dans la même ville que toi », « il ne fait pas partie de notre communauté parce qu'il vit dans une autre zone », etc.). Plutôt que de parler en général de la ville qui s'étend au-delà

³⁶ Sur ces relations interne/externe dans la ville cf. aussi Marrone (2010b).

d'elle-même jusqu'à ce qu'elle disparaisse, il faut examiner au cas par cas, la manière dont un système métropolitain construit ses propres limites et ses seuils, également en termes conflictuels, dynamiques, variables. Les modèles sémiotiques standard, tel que le carré sémiotique, peuvent être utiles ici car ils articulent des relations et rendent possible des opérations de négation et d'affirmation parmi les termes que ces relations ont fait émerger. Campagne, banlieue, ville diffuse, périphérie, centre, etc. ne sont pas des entités ontologiques mais relationnelles, établies ou à établir à partir différentes formes urbaines. C'est pour cette raison que personne confondrait Soweto avec Séville, Kuala Lumpur avec Lucca, Springfield avec Libreville, Dubaï avec Fès, tout en les considérant comme des villes et en les appelant ainsi, avec des degrés d'approximation variable.

Contrairement à d'autres sciences sociales, qui se posent (trop) souvent le problème du contexte et le transforment en une sorte de spectre, pour chaque description et interprétation cohérentes des phénomènes sociaux, du point de vue sémiotique, le contexte est, simplement, ce qui n'est pas pertinent pour l'analyse textuelle, une pertinence qui, même avant d'être posée par l'analyse, est d'abord posée par le social, le textuel (cf. chap. 1). Chaque texte, répétait Lotman (1987), crée son aura de contexte. Un tableau d'une église situé dans un musée se redéfinit, et il redéfinit ce qui l'entoure : il n'est plus un objet de culte, mais devient une œuvre d'art. De même, une ville détermine ce qu'elle est par rapport à ce qu'elle n'est pas : elle établit donc ses frontières – sémiotiques, pas ontologiques – en se construisant comme un effet-ville.

La problématique des limites acquiert dès lors une coloration très différente : elle n'est plus une question de formes géométriques, de morphologies spatiales, mais de forces en jeu, donc de stratégies et de tactiques, par des individus ou des groupes qui négocient, justement, le sens de la ville, son existence même. Ce sont les acteurs sociaux – de différente nature, dimension et puissance – qui, dans leurs conflits et dans leurs accords, interagissent dans une dynamique faite de mouvements stratégiques et de réponses tactiques, où chaque action et chaque passion a un sens si elle est placée dans un programme ou un contre-programme. Qui est né en premier : la guerre ou les fortifications de la ville ? Les remparts ou l'armée qui veut les renverser ? Les pont-levis ou les flèches enflammées qui arrivent à les dépasser ? Cela dépend, bien sûr, des principes de pertinence que chaque culture, époque, et configuration humaine et sociale se donne et recrée sans cesse (Fabbri 2005). Il semble assez évident, selon cette perspective, comment certaines conformations urbaines actuelles dérivent du contraste entre la perception du risque, la peur croissante et l'exigence de sécurité qui en découle : d'une part, les bidonvilles, les favelas, les foyers de violence dans certaines banlieues ; de l'autre, les enclaves dorées et surprotégées, la vidéosurveillance dans tout le territoire, la police privée (Montanari 2008). On doit décider alors, au-delà de chaque déterminisme – comme indiqué –, dans cette sorte de semi-symbolisme silencieux, ce qu'il faut placer sur le plan de l'expression et ce qu'il faut placer sur celui du contenu.

2. La dimension textuelle de la ville

Cela nous amène à l'hypothèse théorique fondamentale qui voit la ville comme un texte vaste, complexe, effilé, ouvert, parfois presque invisible, négocié et renégoциé à l'infini, mais toujours un texte, au sens propre de la notion sémiotiquement conçue. Prendre presque au pied de la lettre l'expression commune « tissu urbain » a, en fait, une série d'avantages théoriques et méthodologiques, ne serait-ce que pour identifier dans l'entrelacement, dans le réseau, dans le tissu justement, l'invariance formelle essentielle qui identifie quelque chose en tant que ville, à partir des premiers établissements archaïques de la ville ancienne, des fondements de la fin du Moyen Age à la ville moderne du XIX^{ème} siècle, jusqu'aux métropoles post-modernes et mégapoles actuelles. La ville est avant tout un texte parce qu'elle rassemble des morceaux, et les tient ensemble selon des relations fonctionnelles diverses mais

sensées, stratifiées et hiérarchisées, elle prédispose des moments statiques et des processus qui découlent de leurs transformations (Volli, 2009). C'est pour cela que, comme on l'a dit plus haut, Manhattan a acquis le rôle de métropole par excellence : accumulation de "merveilles" d'architecture superflues, à partir d'un réseau abstrait et formel, pure grille bidimensionnelle qui efface toutes discontinuités topographiques, pourtant, d'une manière qui n'est pas du tout paradoxale, elle se configure en tant que texte urbain par définition, un modèle inatteignable par tout autre intentionnalité conceptuelle et planificatrice.

2.1. Disons-le tout de suite que, les objections possibles à cette idée de la ville comme texte (« la ville est trop complexe et insaisissable pour être un texte », affirment de nombreux architectes, sociologues et géographes) (cf. par ex. Maldonado 1992) dérivent principalement de l'interprétation non-sémiotique et essentiellement littéraire de la notion de texte qui n'est pas, évidemment, celle qu'on considère et on pratique ici : une conception du texte, c'est-à-dire, en tant qu'objet autonome et fermé plutôt que comme *grille d'aperception sociale du sens* et en même temps comme *modèle d'analyse des phénomènes culturels*. La clôture textuelle n'est pas une délimitation ontologique, mais une tenue d'ensemble de ses éléments internes selon le célèbre principe linguistique de Saussure selon lequel « tout se tient » (cf. chap. 1) : c'est exactement de cette manière que les limites de la ville ne sont pas nécessairement physiques, mais dans tous les cas sémiotiques, à savoir, exprimés par une substance quelconque, et signifiés, dans tous les cas. De même, les consentements à l'idée de la ville comme un dispositif textuel (« une ville se lit comme un texte », « c'est le lecteur qui construit la ville en l'habitant »), etc.) (cf. par ex. Mela 2007: 197- 199, ou aussi Amendola 2003) présupposent une définition herméneutique et esthétisante de la notion de texte – une dérive d'interprétations historiquement situées – a qui, encore une fois, ne répond pas à notre intention. Le texte dont on parle ici est cette construction perpétuellement négociée et négociable, qui est à la fois l'objet et la méthode d'analyse du sémioticien. Pour cette raison, d'ailleurs, il est peut-être plus précis de renverser la question : ce n'est pas tant la ville qui – pour des fins particulières d'analyse et d'interprétation – peut prendre une forme textuelle, être étudié comme si elle était un texte, mais plutôt, c'est la notion sémiotique de texte qui – pour être mieux définie, comprise et utilisée – doit être comparée à une ville et doit en acquérir les caractéristiques, les propriétés, les destins (Marrone et Pezzini éd. 2008).

2.2. Nous avons déjà vu comment la ville possède deux des caractéristiques constitutives de la textualité : le caractère biplanaire (relation réciproque expression/contenu) et la clôture (tenue des éléments internes). On en rappellera d'autres encore : la cohérence identitaire, la processualité interne, la stratification par des niveaux de pertinence, mais surtout, on l'a déjà mentionné, le fait d'être tout d'abord une *forme*, une grille de relations prête à recevoir des matières différentes du monde, à les former justement, en vue de plusieurs substances sociales et culturelles que les sujets individuels et collectifs perçoivent et manipulent.

L'idée que la ville est principalement une forme, un tissu, un réseau, au-delà des substances matérielles et culturelles qu'elle reçoit cas par cas, permet, entre autres, de répondre à une objection fréquente dans les plus récentes *urban studies* : l'immatérialité des réseaux informatiques, les prétendues 'routes' ou 'autoroutes' qui dirigent et distribuent les flux d'information et de connaissance grâce aux nouvelles technologies liées aux ordinateurs et à l'Internet auraient rendu la ville – on l'entend souvent dire (cf. par ex. Amin et Thrift 2001) – insensée, obsolète, vouée à périr ou à remodeler fortement son identité d'agrégat social fonctionnel à buts économiques, commerciaux, financiers, et ainsi de suite. La possibilité de travailler ou de faire ses courses en ligne, par exemple, délocaliserait la plupart des personnes, et réduirait fortement le phénomène des trajets domicile-travail qui avait redessiné la forme de la métropole industrielle, avait conduit à concevoir des moyens de transport spécifiques, des flux de trafics humains, de biens et de services. Encore une fois, cette analyse est incontestable du point de vue ontologique et substantiel, par contre elle peut être dépassée du point de vue formel et sémiotique. Non seulement parce que, comme beaucoup

d'anthropologues et de spécialistes des événements urbains le répètent souvent, et comme mentionné ci-dessus, il n'est pas du tout certain que les rassemblements urbains ont eu et ont encore une fonction primaire économique et commerciale puisque, au contraire, ils sont très souvent liés aux dispositifs symboliques, cosmologiques, et identitaires, qui transcendent la sphère de la simple subsistance et de la reproduction économique. Mais surtout parce que, justement, la présence de réseaux informatiques n'annule en rien la forme profonde de la ville, mais elle en modifie plutôt sa substance de surface. *L'effet-ville*, en bref, reste inchangé. La prétendue immatérialité, d'ailleurs, n'est jamais véritablement et définitivement telle puisque, d'une part, elle a toujours besoin de matières expressives pour être transmise, et d'autre part, elle a des résultats très concrets et matériels : en termes de grandes quantités de produits qui, vendus sur l'Internet, voyagent d'un côté de la planète à l'autre, mais aussi de relations humaines concrètes qui, initiées en ligne, souvent se poursuivent et se renforcent en deçà de l'écran.

2.3. De même, considérer la ville comme un texte, un réseau formel et orienté de relations, permet d'inclure aussi la question de la *fractalité*, qui apparaît souvent dans les analyses récentes des territoires métropolitains émergents. On retrouve la fractalité, caractéristique constante de la textualité (Lotman souligne que le texte dans le texte, la mise en abyme, n'est pas une exception, mais la règle), comme un motif constant dans la ville en tous temps et en tous lieux. A partir, par exemple, de l'opposition centre/périphérie, rappelle Lotman (2000), il y a toujours un centre de la périphérie et une périphérie du centre, de sorte que, l'opposition du départ se multiplie potentiellement à l'infini, et donne lieu à des systèmes dans les systèmes, à des textes dans les textes, à des villes dans les villes. Un centre commercial est une ville dans le tissu urbain, il contribue à le constituer et il le reproduit en interne par synecdoque ; vice-versa, une ville peut spécialiser certaines de ses zones, les convertir en centres commerciaux : c'est le cas mentionné ci-dessus d'*Oxford Street*.

2.4. Mais, la force supplémentaire de l'hypothèse de la ville en tant que texte se trouve dans la propriété principale de la notion de texte comme principal modèle d'analyse sémiotique : celle de sa *stratification par niveaux de pertinence* qui, dans le cas de l'articulation sémiotique de la ville se révèle être d'une grande importance. Le texte de la ville est donc perceptible et analysable, sur plusieurs plans, – selon le principe de complexité et d'amplitude décroissantes depuis les niveaux superficiels jusqu'aux niveaux plus profonds. Sous la manifestation empirique et immédiate de la ville, faite de bâtiments et de parcours, d'artefacts et de routes, de zones ouvertes publiques et de zones fermées privées, de jardins, de trottoirs, de goulots, de signaux, de panneaux, etc., il est possible de saisir des éléments sémantiques de plus en plus constants qui parcourent transversalement les « choses » de la ville vécue. C'est de cette manière que chaque ville, on le verra dans la thèse 4, tient un discours, prend position comme un sujet qui prend la parole, qui parle et se parle, en s'adressant à un deuxième sujet énonciataire qui reçoit activement le message urbain, et l'accepte de manière plus ou moins totale ou le rejette plus ou moins. Comme on le verra dans la thèse 3, la ville – qui articule les énoncés d'état et les énoncés d'action à partir de sujets et d'objets individuels et collectifs – possède une grammaire et une syntaxe qui en général transcende les différences liées à la manifestation expressive et aux typologies discursive de chaque réalité urbaine singulière pour se présenter comme unitaire, à savoir, en tant que base narrative profonde d'où, chaque ville raconte sa propre histoire - ou plutôt, ses propres histoires.

2.5. Finalement, la thèse de la ville-texte est corroborée ensuite par l'issue symbolique, peut-être principale, du texte : celui de sa nature *exemplaire*, son statut d'image du Monde, sa synecdoque parfaite, une partie qui condense en elle-même ce qui en elle se développe progressivement jusqu'à se disperser, à devenir méconnaissable. Le texte atteste, il représente une histoire et une mémoire, une temporalité où le passé devient la base et la garantie de la reconnaissance synchronique du présent, mais où de plus en plus souvent c'est l'avenir

qui dicte les objectifs stratégiques et les projets identitaires. La textualité urbaine place ainsi des signes dans l'espace - monuments et documents - qui sont des signes du temps et dans le temps : autant de noms pour être mémorisée, reconnue et appelée, à savoir, pour être projetée dans la sphère - à la fois originaire et durative - du mythe.

3. Narrations urbaines

C'est justement le principe de stratification du texte par niveaux - textuel, discursif, narratif - qui génère son dynamisme intrinsèque, le fait qu'il soit tout sauf statique et bouclé. Il est plutôt une forme réticulaire qui s'affirme dans sa transformation, et par conséquent, dans un processus continu de structuration, de déstructuration et de restructuration – sur le plan collectif et individuel à la fois. S'il on se situe par exemple au niveau narratif, l'espace urbain se caractérise non pas comme un simple lieu où se déroulent des actions ou se manifestent des passions, tel un simple récipient dans lequel sont localisés des séries d'événements, mais comme un véritable actant, une force syntaxique qui participe à la narration urbaine, pas moins que les acteurs humains qui le peuplent (Greimas 1976 ; Hammad 2006, 2010). La ville peut être, selon le cas, un Sujet d'action (qui transforme les états de choses) ou un Sujet d'état (conjoint ou disjoint avec des objets de valeur), mais peut aussi être Destinateur (qui transfère au Sujet des systèmes de valeurs) ou Destinataire (qui reçoit ces mêmes valeurs), et Adjuvant (du sujet) et Opposant (du même sujet), ou encore, et souvent, Anti-sujet (qui s'oppose aux programmes de vie de l'acteur humain), sans parler de l'Objet de valeur (une ville convoitée, utopique, etc.).

En tant qu'actant, elle adopte différents rôles actantiels, en fonction des modalités (vouloir, devoir, pouvoir, savoir) dont elle est affectée, et autant de rôles thématiques (selon les thèmes dont elle se fait porteuse). Par exemple, une place est un actant spatial qui, tout en adoptant des stéréotypes figuratifs liés à ce genre d'endroit (grande, centrale, destinée aux rencontres sociales, aux marchés, aux rassemblements, etc.), peut être interprété comme un rôle (urbain) thématique qui, selon la définition de Greimas (1983), laisse présager toutes les virtualités de son faire, des virtualités qui ensuite, bien sûr, peuvent être plus ou moins réalisées ou écartées. Ainsi, les célèbres places désertes de nombreuses peintures de De Chirico nient leur rôle thématique (celui, des places historiques italiennes), et se caractérisent selon la modalité ne-pas-pouvoir-faire : elles deviennent de ce fait, au niveau profond, une sorte d'Anti-destinateur du sujet citadin – dont, non sans raison, on n'aperçoit souvent que l'ombre (un non-sujet, donc). Lorsque Charles W. Moore construit Piazza D'Italie, une place postmoderne, à la Nouvelle Orléans, en utilisant de manière éclectique des styles architecturaux sans caractérisation géographique précise, non seulement il reproduit ironiquement en un seul lieu, comme une synthèse hyperconcentrée, les places italiennes traditionnelles, mais il garde en quelque sorte en mémoire le geste de De Chirico, en fait, en perpétuant la narration métaphysique, la stagnation événementielle.

3.1. À un niveau très abstrait, la ville se présente comme un Destinateur manipulateur général des valeurs que chaque ville met en place – de citoyenneté dans le sens du XVIII^{ème} (« onesto e retto conversar cittadino », disait Leopardi), ou d'urbanité dans le sens de Habermas, ou même de sa négation métropolitaine, etc. Elle rend possible, en aval, l'idée selon laquelle les lieux urbains sont par définition des artefacts selon un programme d'action et de passion quelconque, et donc selon un ensemble prédéterminé de valeurs que la ville-Destinateur a distribué dans la narration urbaine.

En inversant la perspective, chaque lieu urbain, en tant que, en principe, artefact produit par un artefact plus large qui est la ville, se présente comme un énoncé d'état par rapport à un énoncé de faire qui le précède, qui est son présupposé. Une route est un lieu construit à certaines fins, telles que la viabilité et le déplacement; ou plutôt à l'inverse, c'est un endroit qui signifie sa fonction et le projet qui la sous-tend, dans un contexte narratif précis, qui pro-

duit un signifié particulier et le justifie. Il y a ainsi, dans une ville, en utilisant les termes de Floch (1990), des lieux *pratiques* (un carrefour en forme de giratoire, une passerelle entre les deux quartiers) et des lieux *utopiques* (le centre historique monumental, le front de mer, la rivière), des lieux *critiques* (les bureaux de poste, des bâtiments de l'administration) et des lieux de *loisirs* (centres commerciaux et de divertissement, plages). Mais aussi des lieux qui peuvent être re-sémantisés, on le verra à la thèse 4 et aux suivantes – individuellement ou collectivement – selon d'autres formes de valorisation. En tant que tels, ils ne sont pas très différents des autres acteurs qui vivent et font la ville, qu'ils soient humains (les *city users*) et les acteurs non-humains (signes, affichages, etc.).

3.2. La textualité de la ville n'a rien de statique ni d'objectal, et en tant que telle, elle ne diffère en rien des pratiques, des expériences, des corps qui la traversent. Les sujets/corps font partie du texte/ville, ils ne sont pas des acteurs externes qui y effectuent des pratiques. Répétons-le, la ville n'est pas un conteneur, mais un actant qui fait des choses, qui provoque et éprouve des passions, pour soi ou pour d'autres actants qui interagissent avec elle, selon des relations polémico-contractuelles qu'on peut ramener aux modèles classiques de la grammaire narrative, et aux jeux stratégiques et tactiques qui se déterminent dans toute circonstance narrative.

Les analyses détaillées menées dans des recherches empiriques sur certaines zones urbaines ont ainsi révélé à quel point il est possible de faire appel au schéma narratif canonique pour décrire comment, au-dessous des espaces urbains traditionnellement compris et empiriquement donnés (bâtiments, rues, trottoirs, bancs, etc.), se construisent dans les vécus urbains ceux que Hammad (2006) appelle des *topoi*, à savoir des portions spécifiques d'espace qui ont une nature actantielle, et qui sont liées tantôt aux manœuvres de *manipulation* (des lieux de rencontre où on se met d'accord pour la soirée), tantôt à *l'acquisition de compétences* (des lieux où acquérir des laissez-passer, par exemple, pour accéder à des activités de loisirs), tantôt à *la réalisation d'une performance* (de récréation et de divers divertissements, des compétitions entre des groupes, des « bravades » nocturnes), tantôt à la mise en œuvre d'une *sanction* (négative ou positive). Avec tous les évidents dédoublements de perspective – Sujet et Anti-sujet – que chaque structure narrative prévoit par définition.

Que l'espace urbain soit une arène sociale, un lieu d'affrontements et d'accords, est en effet assez prévisible. Ne serait-ce qu'en raison du fait que chaque sujet est ancré en un lieu qui, comme les territoires du Soi chez Goffman (1976), devient objet de négociations : de conflits internes et de guerres territoriales justement. S'ancrent ici, alors, les problématiques liées à la dynamique de l'espace urbain liées, non pas tant à des géométries spatiales qu'à des réseaux de parcours : et donc, à tous les phénomènes relatifs aux passages vers l'extérieur (portes, ponts, frontières, douanes) ou aux traversées vers l'intérieur (routes, autoroutes, passages, etc.), sur lesquels nous reviendrons plus tard dans les deux thèses qui suivent. Ainsi, à Palerme, la zone centrale en face de la place Olivella, appelée Champagneria, est vécue dans les heures nocturnes d'une manière très différente par rapport aux heures diurnes, en raison de la grande quantité de pubs, fréquentés par des jeunes de tous types. Les pratiques mises en place par ces jeunes permettent de la segmenter tel un récit littéraire traditionnel, en des espaces hétérotopiques et des espaces topiques (ces derniers à leur tour divisés en paratopiques et utopiques). Ce qui se reflète également dans la phraséologie adoptée pour désigner la fréquentation des lieux : et on distingue des zones dans lesquelles « je passe », d'autres dans lesquelles « je me retrouve par hasard », et d'autres où « je vais » et, ainsi de suite (Bruculeri et Giannitrapani 2010).

De même, nous pouvons raisonner à partir du parcours passionnel canonique, partiellement superposable au schéma narratif, qui déploie les lieux de la *constitution* (où naît l'affect sans nom : des places, des esplanades, des horizons sans fin) et de la *pathémisation* (où la passion donne lieu à une action : des prises d'acte, des poussées, des accélérations), de l'*émotion* (où la passion prend corps : elle hurle, bouscule, embrasse passionnément) et de la

moralisation (où tout devient vice ou vertu : fermetures punitives, ouvertures euphoriques), et ainsi de suite. Mangano et Ventura (2010) ont identifié quelque chose de semblable, à Palerme, dans la manière dont, le samedi après-midi, les adolescents occupent littéralement la place centrale Politeama et ses environs. À côté de ceux qui vont au centre pour faire du shopping en fait, le samedi, se déverse dans cette place une énorme quantité de jeunes qui ne se rendent pas là pour faire du shopping et qui valorisent précisément les zones que les autres ont tendance à traverser seulement. Une valorisation purement passionnelle, faite de charges et de décharges émotionnelles, de tentatives calculées de se faire remarquer et d'explosions soudaines de violence en groupe.

4. Prospectives et pratiques

Toute la problématique de la narration urbaine – comprise clairement moins comme narration concernant la ville (sa « représentation », par exemple littéraire ou picturale, sur laquelle on reviendra avec la thèse 10), que surtout comme narrativité inscrite et exprimée par la ville, pour ainsi dire, directement – ramène au premier plan la question des pratiques, qui a été souvent traitée dans les études sémiotiques ces dernières années (De Maria et Pozzato 2006; Basso 2006; Fontanille 2008). En outre, dans le cas de la sémiotique de la ville, cette question est apparue déjà dans les premiers écrits sur le sujet – Barthes (1967), De Certeau (1980), etc. – qui parlent d'énonciation de la ville comme une procédure rhétorique, souvent individuelle, de re-sémantisation de ses espaces.

Il vaut la peine alors de revenir sur le sujet et, pour une clarification nécessaire des problèmes, d'essayer d'établir quelques subdivisions. On distinguera deux niveaux du problème (l'énonciation inscrite dans le texte énoncé de la ville, ainsi que la reprise individuelle du texte-ville et ses rhétoriques) et, deux positions discursives (un discours *sur* la ville et une autre *de* la ville), et on mettra aussi en évidence les traductions, les superpositions possibles entre les deux, pour expliquer indirectement la confusion théorique partielle qui concerne ces superpositions. Pour ce faire il est nécessaire d'être un peu plus analytique.

4.1. Benveniste (1970), on le sait, soulignait que dans le contexte indo-européen ont été toujours présentes deux conceptions différentes de la ville, dont les termes relatifs - *polis* et *civitas* – et, surtout leurs dérivations intralinguistiques, font immédiatement comprendre leur distance, sinon leur opposition totale. Le terme latin *civitas* dérive du terme *civis*, qui dans cette langue ne veut pas dire « citoyen », comme nous serions amenés à penser, mais plutôt « concitoyen », ce qui indique une réciprocité constitutive, une sorte de relation à l'autre mutuelle et originaire : « est *civis* pour moi - écrit Benveniste - celui dont je suis le *civis* ». D'ailleurs le sens de ce terme se constitue également dans sa relation paradigmatique avec *hostis* (« un *hostis* a en face de lui un *hostis*, un *civis* est tel pour un autre *civis*), et en quelque sorte implique ainsi une relation amicale. En latin, la ville, la *civitas*, est la réunion (pour ainsi dire, *a posteriori*) de ses concitoyens (donnés *a priori*) ; elle indique leur qualité distinctive et leur sommation plus ou moins aléatoire.

Tout à fait contraire est la relation de dérivation entre les deux termes (synonymes seulement en apparence) en grec, où *polis* est le terme primaire et *politēs*, le terme dérivé. À l'origine, par conséquent, il y a le corps abstrait de la *polis* en tant que centre d'autorité qui existe en soi et se matérialise dans une extension du territoire, dans un espace ; d'elle dérive le *politēs*, celui qui se soumet à une telle entité – autoritaire (politique, dirions-nous aujourd'hui) et spatiale –, et qui a, par conséquent, des droits et des devoirs : ce qui compte pour le *politēs* n'est pas la connexion avec un autre *politēs* mais le lieu d'origine, le titre de naissance, les contraintes étatiques. La direction contraire dans les deux dérivations intralinguistiques (*civis* → *civitas* ; *politēs* ← *polis*), plus encore que les termes individuels, semble donc renvoyer, conclut Benveniste, à deux conceptions très différentes de l'institution citoyenne : intersubjective et amicale en latin, spatiale et autoritaire en grec. Par la suite, le

modèle grec sera apparemment dépassé, étant donné que dans les principales langues occidentales c'est le terme qui signifie « *civitas* » (*cité, city, città, Burg, gorod* etc.) qui prime, mais en générant comme son dérivé le terme « citoyen » (*cittadino, citizen, B rger, gra danin* etc.). De sorte qu'un binôme nouveau *cité : citoyen* a succédé au binôme inverse latin *civis : civitas*.

De Certeau (1980), sans mentionner Benveniste mais en citant Barthes (1967), semble revenir sur cette question. En se posant le problème de la sémiologie de la ville, Barthes faisait référence à Kewin Lynch (1960), selon lequel l'image d'une ville n'était pas dans les plans des géographes et des urbanistes, mais dans la perception de ceux qui l'utilisaient et la parcouraient ; et, pour souligner le caractère intrinsèquement linguistique de la ville, il avait aussi observé comment les habitants « parlaient » de leur ville « tout simplement en l'habituant, en la parcourant, en la regardant ».   son tour, De Certeau, dans sa reconstruction des « arts du faire », qui se distribuent des règles tacites mais à leur manière obligatoires, dans la vie quotidienne, insiste sur la différence entre une ville-concept, celle des cartographes et des planificateurs qui regardent depuis en haut le terrain urbain et en reconstruisent le réseau textuel pour mieux le contrôler et le gérer, et une ville vécue d'en bas, celle qui est parcourue par des citoyens qui ne connaissent pas la « texturologie » sous-jacente, même s'ils la pratiquent dans leurs vécus quotidiens.

D'une part, on trouve donc l'utopie d'une ville qui, comme un nom, attire et communique des propriétés stables et des éléments reconnaissables : elle s'ancre dans un espace donné, et nie l'écoulement transformateur du temps, donne lieu à un système synchronique et à un plan global qui déploie des données urbaines équivalentes et fonctionnelles qui constituent un véritable sujet universel qui, forcément, transcende les individualités qui le composent (une sorte de *polis* grecque). De l'autre, on trouve les pratiques minutieuses qui «  crivent le texte urbain sans pouvoir le lire », comme des traversées et des croisements d'une histoire multiple qui ne se laisse jamais totaliser par le regard du pouvoir. Elles constituent alors une altérité constante vis-à-vis du texte urbain et produisent un espace autre, non géographique et non géométrique, vécu principalement par le corps propre et par tous ses sens synesthésiques (une sorte de *civitas* latine).

De Certeau rappelle qu'il faut inverser la logique du raisonnement : il n'y a pas « avant » la ville-concept et « après » ses résidus individuels, les débris inutiles car non fonctionnels ; mais c'est plutôt le contraire. La ville-nom est le résultat d'une opération (sémiotique) de mise en parenthèse du corps et de ses pratiques quotidiennes, une sorte d'ascension symbolique vers le haut, pour atteindre un point de vue impossible – celui du dieu-cartographe et objectivant – que seulement les gratte-ciels modernes ont pu réaliser. Le corps en situation (« enveloppé dans les rues qui le font tourner et retourner selon une loi anonyme ») devient alors un œil élevé et isolé – la tour, le clocher, le minaret, le gratte-ciel, etc. – qui fait semblant d'avoir toujours existé, en supprimant la base matérielle à partir de laquelle il a été constitué, et qui, de toute manière, continue d'exister en dessous de lui, en dépit de son action de contrôle continu. C'est pour cette raison, dit De Certeau, que les pratiques minutieuses de la ville « d'en bas » font retour, au sens historique et psychanalytique du terme : elles font retour parce que l'utopie politique du XVIII^{ me} siècle n'a jamais pu les supprimer compl tement ; elles reviennent parce qu'elles émergent à nouveau d'un fond non conscient, d'une rationalité qui ne peut jamais les contrôler compl tement.

Mais de quoi s'agit-il exactement ? En quoi consistent-elles ces pratiques ? De Certeau parle à ce propos, en les reliant étroitement les unes aux autres, d'* nonciations piétonnières* et de *rhétoriques cheminatoires*. Les premières indiquent les processus « d'appropriation du système topographique par les piétons », donc une réalisation individuelle du paradigme virtuel de l'organisation spatiale de la ville par l'acte –  nonciatif – d'y marcher. Le piéton énonce la ville par l'actualisation de quelques possibilités qui y sont inscrites, par la virtualisation d'autres, et même par l'invention d'autres encore ; ainsi inscrit-il dans l'espace des mi-

croisements de positions déictiques selon lesquelles, proches et lointaines, ici et là-bas se déterminent toujours et en tout cas à partir de sa position spécifique dans l'espace urbain. Les rhétoriques cheminatoires sont, pour De Certeau, la conséquence évidente de tout cela, à savoir, la création de styles énonciatifs individuels qui, à partir d'usages partagés, se constituent comme des écarts à la norme, des transgressions systématiques des règles données. Ainsi, un raccourci se présente comme une ellipse urbaine et de même, une colline verte isolée peut être, dans des circonstances particulières, une synecdoque pour un parc entier. Si Barthes pensait la ville selon la dialectique saussurienne de la *langue* et la *parole*, de sorte que d'un côté il y a la langue commune et abstraite de la ville tandis que de l'autre il y a sa reprise unique, et concrète, De Certeau déplace les termes de la question en introduisant une notion d'énonciation fortement liée à la pragmatique des actes de discours et en la superposant à la notion de *parole*. Il aplatit ainsi des phénomènes de nature différente – par exemple la deixis et la re-sémantisation – qui méritent d'être abordés séparément dans une réflexion plus précise (cf. sur cela Cervelli 2008).

4.2. Tout d'abord, nous devons considérer ces phénomènes que nous pouvons effectivement définir comme une énonciation citadine, et qui concernent la manière dont à l'intérieur de l'énoncé urbain s'inscrivent – en se manifestant ou pas – les marques de sa production et de sa réception, comme une sorte de mode d'emploi pour son utilisation « correcte ». Les rues et les places, les parcs et les lieux publics, les monuments et les bâtiments administratifs, les zones résidentielles et les banlieues, etc., se disent tout d'abord eux-mêmes, grâce aux propriétés formelles et substantielles dont ils sont porteurs : une voie goudronnée dit que, sur elle, on peut passer en voiture, tandis que le trottoir qui le côtoie, un peu surélevé, dit que sur lui il convient de marcher ; par son amplitude, une place nous communique qu'on peut s'y arrêter, tandis qu'une ruelle très étroite empêche, en fait, l'arrêt. Les espaces et leurs articulations parlent de leur usage, rendent théoriquement possibles certains comportements et impossibles d'autres. Ils construisent ainsi leurs « utilisateurs modèles », dans tous les sens du terme : les usagers abstraitement typiques, les simulacres des usagers réels, mais aussi des citoyens exemplaires, dont le comportement hypercorrect est un exemple pour tous les autres.

Chaque énoncé urbain construit les images de ses « citoyens modèles », en préfigurant des comportements réels, en suggérant ses usages possibles, en en désavouant d'autres. Le problème qui se pose, à ce niveau, ce sera alors de voir si et dans quelle mesure, les citoyens empiriques se superposent à ces citoyens modèles, acceptent plus ou moins passivement l'autorité des codes urbains et instaurent une sorte d'automatisme comportemental que le texte urbain, dans sa complexité et polyphonie constitutives, essaie déjà d'atténuer (comme on le verra, la signalisation redit le réseau de parcours possibles, et annule ainsi la parole de la substance spatiale qui la précède).

Un exemple de ce genre de phénomènes est donné par la manière dont les articulations spatiales des centres commerciaux, des hyper- et supermarchés, prédéterminent la typologie de leurs clients, par la configuration de formes précises de consommation, tantôt attentive tantôt distraite, tantôt fonctionnelle et tantôt ludique. Floch (1990) a classé les types abstraits des usagers du métro parisien en fonction de la manière dont, en principe, ils valorisent le même parcours qui mène de la billetterie aux trains. L'espace, rappelait-il, peut donner lieu à des comportements différents (donc, c'était l'implicite de cette étude orientée au marketing, il doit être différencié *ad hoc* pour mieux les concrétiser). L'observation des environnements dans lesquels s'articulent les espaces de la grande distribution et les quelques centres commerciaux existants à Palerme a amené à des conclusions un peu différentes. Il existe une sorte de présupposition réciproque – une relation non-causale, mais de signification – entre les formes d'articulation de l'espace (continu/discontinu, non-continu/non-discontinu) et les formes de comportement des consommateurs. De longs couloirs, tous pareils et relativement étroits, font que les personnes s'acheminent, l'une derrière l'autre, avec leurs charriots, dans

des parcours anonymes, attendent leur tour devant les présentoirs et saisissent les produits seulement quand ils se présentent devant eux (ils agissent comme des *somnambules*, des clients sans initiative). En revanche, des espaces vastes et complexes, sans un ordre immédiatement perceptible, amènent les consommateurs à créer leurs propres parcours, à réinventer la manière de faire les courses, les produits à choisir, le sens à donner à tout cela (ils agissent comme des *explorateurs*, des personnages actifs et conscients de leur agir). De même, les espaces non-continus, avec des fractures, des limites, des sauts, conduisent les personnes avec un chariot à pré-organiser des véritables séquences d'achat, en sélectionnant *a priori*, où aller et quoi faire exactement (cela donne lieu à des formes de *professionnalisme* du shopping non créatif et ouvert à la nouveauté). Finalement, les espaces non-discontinus, ouverts et sans directions prédéterminées, avec de multiples entrées et sorties, portent le consommateur à se détendre, presque à oublier la raison pour laquelle il est là ; ou mieux, au point même de changer la raison pour laquelle il est là : non plus pour faire les courses, mais pour faire un tour (comme un *flâneur* qui, sans programme donné, se rend sur place pour décider quoi faire ce jour-là) (cf. Agnello et Scalabroni 2009).

4.3. Différente est la question de la re-sémantisation des espaces, certainement plus dans les cordes de De Certeau (qui fait ainsi écho aux célèbres thèses de l'activiste américaine Jane Jacobs [1961]), et qui ne peut être répertoriée comme un phénomène de véritable énonciation, mais plutôt comme une utilisation productive de l'espace, à mi-chemin entre la *parole* individuelle et sa transformation progressive en *use*, en habitude individuelle ou collective, qui devient parfois - comme le prévoyait Hjelmslev pour la langue - une *norme* partagée, sinon même un *schéma* formel codifié en amont. Ici, ce n'est pas tellement un problème d'états, mais de processus, ni de formes spatiales préconçues mais de dynamique concernant leur appropriation et réappropriation ; donc, peut-être, de prise en charge rhétorique de l'articulation citadine, individuelle ou collective. De sorte que, entre les quatre moments prévus par Hjelmslev (1959) - schéma/norme/usage/*parole* - il y a une sorte de circularité (c'est la *praxis énonciative*), où aucun d'entre eux ne vient en premier, constitue les autres ou en est constitué.

Par convention, et seulement par convention, nous pouvons partir du schéma formel de la ville (comme par exemple c'était réellement le cas pour Manhattan), et penser ensuite un système de normes qui l'actualise, par exemple, dans des parcours autorisés et des directions obligatoires, des espaces ouverts et d'autres fermés, des zones publiques et des zones privées et ainsi de suite. Puis, cet ensemble de normes est pris en charge par la communauté, donne lieu à des usages sociaux particuliers, valorise ainsi certaines zones au détriment d'autres, semblables à première vue, en constituant un système de préférences dans les trajectoires, etc. Enfin, la parole individuelle, la réalisation du schéma, à savoir la façon dont le citoyen reprend (ou ne reprend pas) ces utilisations, en les personnalisant en fonction de ses besoins et désirs, ses idiosyncrasies et obsessions. Mais, ici, le processus est loin d'être achevé, parce que la direction s'inverse et entre en jeu, diraient Greimas et Fontanille (1991), l'histoire, c'est-à-dire la manière dont les idiosyncrasies individuelles donnent lieux à des *praxèmes*, à des formes de comportement potentiel, prêtes à être réalisées à nouveau, ou à devenir des usages ou des normes, parfois des schémas.

Un raccourci pris par un passant qui, par élision, annule une série d'autres parcours, en préférant, par exemple, traverser une pelouse plutôt que la contourner, s'il est répété, donne lieu à une sorte d'empreinte sur le terrain qui efface progressivement l'herbe, et se transforme en signal du raccourci. À ce moment-là, il se peut que d'autres vont suivre cette sorte de chemin, et en approfondissant encore plus les empreintes au sol, ils effaceront définitivement toute trace d'herbe. Jusqu'à ce que l'administration de la ville ne se décide, éventuellement, de goudronner le chemin en le transformant en véritable rue, en lui donnant un nom, et en la traçant sur le plan officiel de la ville, c'est-à-dire, en l'intégrant dans le réseau urbain, dans le schéma. Ainsi, à Palerme, la route de l'ascension au Monte Pellegrino, qui est em-

pruntée pour une sorte de pèlerinage annuel au sanctuaire de Santa Rosalia, est née comme une institutionnalisation progressive du chemin suivi spontanément pendant des siècles par les fidèles qui atteignaient, collectivement ou individuellement, le lieu de culte (Mangiapane 2010).

4.4. Si on veut résumer et généraliser, il peut être utile de reprendre la réflexion de Lotman (1987) que nous avons citée ci-dessus, sur l'architecture dans le contexte de la culture, où la dialectique entre texte et contexte réinterprète, dans le sens d'une sémiotique de la culture – à savoir, de méta-mécanismes anthropologiques très vastes – le conflit entre la planification urbaine généralisante et les vécus urbains particuliers qui, nous l'avons vu, réapparaissent, avec des tonalités différentes, dans les positions de Jacobs, de Benveniste, de De Certeau et de nombreux autres avec et après eux. Pour Lotman, tout texte, en tant partie d'une culture, vit dans le conflit continu entre deux tendances opposées : d'une part, la tendance à l'uniformité, à la régularité, à l'aplatissement des différences, à la prévisibilité, au monologisme, et donc, à la fin, à l'insignifiance ; de l'autre, la tendance à la non-uniformité, au changement, à l'irrégularité, à l'exaltation des différences et à leur dialogue en interne, au polyglottisme structurel, et donc à l'enrichissement du sens. Aucune de ces deux tendances prise isolément ne peut, par elle-même, créer un texte urbain, ni, au fond, aucun autre texte culturel. L'histoire enseigne que tantôt l'une tantôt l'autre ont dominé à différentes époques, sans que l'une l'emporte complètement sur l'autre.

A l'époque des Lumières prévalait l'idée utopique d'une ville planifiée *a priori*, selon les règles de la Raison, et opposée au désordre constitutif de la Nature ; la ville était donc détachée de tout contexte, isolée et, à l'intérieur, toute différence architecturale était effacée au nom de critères fonctionnalistes. En revanche, dans la période romantique, on a exalté l'hétérogénéité stylistique des ensembles architecturaux qui composaient la ville comme lieu de la Liberté expressive et de la vraie Beauté. Les deux tendances (régularité/irrégularité) sont en tant que telles complètement a-signifiantes : la première n'implique pas nécessairement la mise en place d'un pouvoir plus ou moins absolu (mais, en général, répond à une exigence sous-jacente d'Utopie) ; la deuxième ne comporte pas nécessairement l'adoption d'une conception démocratique et participative de la gestion urbaine (et, en général, elle répond à l'exigence sous-jacente d'une Histoire, qui est, après tout, une Utopie du passé). C'est plutôt leur affrontement sur la scène sociale qui les valorise, tantôt en positif, tantôt en négatif, en fonction des points de vue - haut/bas, interne/externe, etc. – et de leurs valorisations qui en dérivent.

Bref, Jacobs et De Certeau théorisent à partir de points de vue déjà installés, sans arriver à s'en détacher pour adopter une véritable perspective méta-sémiotique. Pour Lotman, au contraire, comme nous le savons déjà par ses études sur les typologies des cultures (Lotman et Ouspensky 1978), chaque culture se constitue dans l'opposition entre un intérieur et un extérieur, entre une fermeture vers le contexte et une ouverture vers ce même contexte ; un mécanisme auquel se superpose ensuite l'inscription d'une quelconque perspective valorisante, tantôt de l'intérieur vers l'extérieur, tantôt de l'extérieur vers l'intérieur, avec toutes les complications ultérieures qui peuvent être obtenues.

5. Circulation d'hybrides

La ville, en somme, n'est pas habitée – comme la maison, l'abri, ou la tanière dans laquelle on s'accroupit – elle est en revanche parcourue, écrite et lue en suivant les chemins qu'elle inscrit en elle-même (qui la caractérisent en tant que texte, narrativement et discursivement) et que chacun redessine si et comment il veut, si et comment il peut. En tant que réseau, la ville est d'abord un réseau de rues, son plan est avant tout un plan routier. Les dynamiques de la ville, en tant que lieu physique d'une certaine ampleur et articulé selon des axes internes et externes précis, prévoient constitutivement - Benjamin l'avait compris – le

passage, le croisement, les allées et les venues, le flux, la circulation. Les corps, les choses, les biens, les voitures, les connaissances, les symboles se déplacent d'un point à l'autre de l'espace urbain, ils y entrent et y sortent sans cesse, en l'activant d'une quelconque manière, en le mettant en condition de signifier. Ainsi, chaque ville constitue son identité en tant que Destinataire narratif, et énonciateur discursif, aussi et surtout en fonction des moyens de transports qu'elle met en œuvre, des technologies qu'elle active pour opérer ses flux internes. Le choix sur le moyen, ou les moyens, de circulation détermine les temps et les rythmes des parcours, ainsi que le type de conflits entre les différents moyens impliqués et les systèmes de valeurs dont ils sont nécessairement investis.

Ainsi, Manhattan se développe autour de l'invention autochtone qui est la machine d'ascenseur sans laquelle, le développement de la grille verticale anonyme n'aurait pas pu être envisagé (Koolhaas 1978: 23). De même, une ville comme Dubaï manifeste une hiérarchie sociale précise, du simple fait qu'elle n'ait pas mis en place un système de transports publics, et qu'elle ait plutôt confié la seule possibilité de déplacement à l'intérieur et vers l'extérieur aux autoroutes citadines, aux voitures qui la parcourent, au trafic (Sedda, 2008). En général, la présence d'un chemin de fer métropolitain affecte profondément la construction de l'identité métropolitaine, ainsi que son absence finit par connoter les villes de province arriérées ou les mégapoles de dépression, fruits de superfétations aléatoires. Le système des connotations sociales des moyens de transport – idéologisées ou associées à des buts, par exemple, touristiques (cf. le tram de Lisboa) – est absolument évident partout, au point que les conflits entre les différents moyens (voiture vs piéton ; moto vs vélo, etc.) cachent souvent des contrastes urbains plus profonds : tels que, par exemple, entre l'administration et les commerçants, entre les écologistes et les entrepreneurs, entre des groupes de citoyens et ainsi de suite (Fabbri 2008). Et dans Hypocrisie, un quartier qui selon Koolhaas (1978: 45) se constitue comme un destin dans toute ville en général, ne manque jamais un vieux système de tram avec des cloches nostalgiques.

Il est important, dans ce contexte, de saisir la nature sémiotique spécifique de ces moyens de transport, à savoir, précisément ce que produit ce système de connotations idéologiques et de conflits internes. Les moyens de déplacement urbain, en fait, suivent exactement, et exemplairement, l'origine et le destin de chaque technologie, en tant qu'élément spécifique de la nature humaine. Les machines, on le sait définitivement par Latour (1992, 2006) dont l'œuvre est empreinte de sémiotique, ne sont pas l'« autre » de l'homme, de la société, de la culture, mais elles en font partie. Non seulement elles présupposent – exactement comme les lieux urbains – le faire conceptuel et productif de l'homme ; non seulement elles agissent au nom de l'homme (et mieux que lui) ; mais, de plus, elles agissent avec l'homme, grâce au fait que l'homme, d'une manière ou d'une autre, les allume, les fait fonctionner, les guide.

Ainsi, plutôt que parler de voitures et de citoyens comme d'entités distinctes, où les premières seraient au service des deuxièmes, il est plus logique de parler d'un acteur hybride – moitié humain, moitié non-humain – ce qu'est, après tout, l'automobiliste. Comme on le sait par d'innombrables sources, y compris les dessins animés de Disney (Marrone 2013), l'individu qui conduit une voiture n'est pas le même individu qui se promène sur les trottoirs : il change de caractère, c'est-à-dire, de modalité ; son pouvoir-faire souvent rétroagit jusqu'à constituer des vouloirs spécifiques, donc d'autres valeurs. De même, l'individu sur une moto ou un scooter, ou à vélo, ou sur des patins à roues ou sur une planche à roulettes, etc. change chaque fois d'identité, des programmes d'action et de passion, de valeurs.

Les actants de la ville sont donc autant d'*acteurs hybrides*, composés selon des hiérarchies variables de corps et de machines qui se greffent l'un à l'autre, en produisant de nouvelles formes de subjectivités, d'autres projets de vie, des sphères d'expérience alternative. Selon la structure interne - sémiotique car technique - de ces acteurs, se créent aussi des formes spécifiques d'interrelations : où l'automobiliste, le motocycliste, le cycliste et - pour

quoi pas ? - le « piéтомobiliste » entrent en relations tantôt contractuelles, tantôt polémiques selon les mandats que la ville-destinatrice leur impose ou leur suggère. Les voitures entrent en conflit avec les piétons, revendiquent des territoires consacrés à elles, jusqu'à les chasser ; mais, après tout il suffit de construire un bon parking à proximité d'une zone piétonne pour équilibrer la relation entre ces hybrides. Aux relations paradigmatiques entre les moyens de transport (ou/ou) s'ajoutent aussi les relations syntagmatiques (et/et), selon lesquelles les différentes technologies de circulation, ensemble avec les acteurs humains qui les dirigent, s'emboîtent et se donnent le relais : je prends le bus jusqu'à la station de métro, là, je monte dans le train jusqu'en ville, ensuite, je marche un peu, ou je loue un vélo jusqu'au bureau... Sans oublier les combinaisons complexes de technologies : conduire avec la radio allumée ou l'écouteur du téléphone portable, foncer en patins à roulette avec le casque de l'iPod, plonger dans une lecture pendant le trajet en métro, etc., ce sont toutes des formes d'hybridation (homme/machine, machine/machine, mais aussi homme/machine/machine) avec les formes de narrations possibles qui en découlent.

Tout cela, évidemment, dans la relation constitutive avec les espaces et les formes de la ville, qui, on le sait, ne sont pas seulement des lieux où on passe et on circule, mais aussi des sujets qui font et font (ou ne font pas) faire. Les hybrides de transport changent en conséquence et constituent une combinatoire de plus en plus complexe, en fonction des endroits qu'ils traversent : on retrouve alors des figures actorielles différentes telles qu'une voiture dans une rue de banlieue qui se dirige vers le centre, à la recherche d'une place de stationnement, ou sur l'autoroute en faisant attention à ne pas se faire doubler par un camion, ou avec la radio allumée, sur la voie rapide, et ainsi de suite. Sans oublier, finalement, aussi toute la question du GPS, encore peu étudiée, qui modifie fortement le comportement des citoyens et, en général le sens des environnements et des parcours urbains.

6. Des choses et des corps

En élargissant davantage le regard, la question des hybrides en tant qu'acteurs 'naturels' de la ville amène à réfléchir sur le fait que n'importe quel élément de et dans la ville est, puisque situé dans un réseau de relations, constitué par ces relations mêmes. Les choses, les corps, les objets, les espaces, les parcours, les organismes, les machines, les biens, les produits, les messages, les informations, les signes ne sont pas des éléments primaires qui soutiennent, une fois mis en relation, des formations et des configurations actorielles ultérieures. Ce sont toujours au contraire des éléments dérivés, des résultats construits par les rapports qui les précèdent et les produisent, les mettent en place comme autant d'effets de sens. Ce qui prime, alors, ce sont les relations, et donc les tensions, les forces et les intensités qui, en profondeur, amènent à la construction de logiques locales, des savoirs spécifiques, des micro-pouvoirs, des agglomérations de valeurs.

D'où l'idée que la connexion entre l'expression et le contenu, dans le texte urbain, est toujours réversible, de sorte que la société signifiée se donne comme signifiant pour des signifiés ultérieurs. Un rassemblement de corps est le résultat du rétrécissement soudain d'une rue, d'un accident de voiture, de travaux en cours temporaires - mais, en effet, il les anticipe, les signifie, et finit par fonctionner comme un élément expressif de la ville qui, à son tour, se déplace sur le plan du contenu. Un exemple banal : depuis qu'il est interdit d'allumer des cigarettes dans des lieux publics - bars, pubs, restaurants et autres - beaucoup de personnes, en Italie, sortent fumer à l'extérieur de ces locaux, en signifiant leur existence et leur valeur à ceux qui passent en ce lieu et qui ne le connaissent pas : ils fonctionnent sémiotiquement telles que des enseignes (« il y a un pub ici »), mais aussi comme des destinateurs sanctionnant (plus de gens il y a dehors, plus fréquenté est le local, plus il apparaît de manière positive aux yeux des clients potentiels). Ainsi, entre une foule de gens et une limite physique - par exemple, un mur - il n'y a en principe pas de différence dans la forme mais, uniquement

de substance, au point que, dans les pratiques urbaines, une route soudain très fréquentée par des voitures et des piétons fonctionne comme un feu de circulation, ou comme une interdiction d'entrée, en délimitant, par exemple, une zone narrativement pertinente - le *topos* d'Hammad - qui, en surface ne trouve pas de correspondances ontologiques dénommables. Ainsi, la zone déjà mentionnée de la place Politeama à Palerme, le samedi après-midi, est délimitée narrativement par des groupes de jeunes sur des planches à roulettes, des files de scooters garés, des bancs avec des couples qui essaient de trouver de l'intimité, des flux de passants qui font du shopping. Le réseau textuel de la ville se complique et établit des relations entre les choses, entre les corps, entre les choses et les corps.

7. Mobilier urbain et communication

Cela dit, il faut prendre en considération le dispositif figuratif qui, au moins à première vue, se superpose à ce réseau primaire d'espaces, de corps, de choses et de technologies : panneaux de signalisation, affichages, mobilier urbain, fenêtres, bancs, mais aussi des monuments, des installations, des paysages. Cela, disons le tout de suite, pour remettre en cause, et fondamentalement pour nier cette différence entre la structure primaire, de base et nécessaire, et la superstructure secondaire, superposée et accessoire.

Comme toujours, cela dépend : c'est la construction locale qui établit et active les pertinences, qui crée des connexions entre des aménagements figuratifs et des processus narratifs sous-jacents, de sorte que le même élément, dans des contextes différents, acquiert des valeurs et des significations très différentes. Si une sémiologie des codes établissait a priori des hiérarchies et des dépendances, une sémiotique du texte cherche à comprendre comment l'articulation locale des éléments dans une configuration donnée – le texte, justement – attribue à chacun de ces éléments un rôle précis. Ce qui met entre parenthèses, entre autres, toute explication temporelle ou historique, à savoir diachronique, en faveur d'une explication structurelle et synchronique.

Pour ce qui concerne la signalisation, par exemple, il n'est pas important de préciser que, avant il y avait les espaces de la ville, puis à ceux-ci, une fois que sont arrivées les voitures, s'est superposé le système de signalisation régulant la circulation routière que Choay (1969) appelle un « système sémiologique de deuxième degré ». Ce qui importe est plutôt le cadre actuel, où les signalisations font partie intégrante de l'image de la ville, elles se posent déjà au niveau de sa structure sémantique profonde, où se constituent ces normes sociales abstraites d'utilisation de la ville qui, ensuite, peuvent être plus ou moins respectées dans l'usage et dans la *parole* (Mangano 2008). Un panneau de signalisation, comme on l'a mentionné, est alors un acte linguistique performatif – interdiction, autorisation, obligation, information, etc. – qui s'inscrit parmi ceux que la ville envoie à ses habitants, de même que les autres qu'elle envoie par l'intermédiaire d'autres substances d'expression (bâtiments, éclairage, places ...), tout en entrant en relation avec eux, une relation tantôt polémique, tantôt contractuelle. Un panneau qui indique un sens unique, par exemple, redit la viabilité d'une route, laquelle aurait autrement déclaré accepter le double sens de circulation pour des automobiles. Un panneau de 'Stop' enjoint de s'arrêter à ceux qui autrement auraient poursuivi leur chemin en suivant, justement, la continuité de la rue. Un feu règle la circulation à un croisement qui, en tant que tel, préfigurerait le passage de voitures arrivant de partout, sans aucune règle de priorité. Les signaux de circulation, dans ce cas, entrent en collision avec d'autres énoncés urbains, les contredisent. Dans d'autres cas, cependant, ils activent une collaboration plus efficace entre les éléments urbains, générant presque une redondance, par exemple lorsque l'indication d'un parking est située sur une grande place qui, déjà par elle-même, grâce à sa taille, se présente comme une zone où on peut garer la voiture. La signalisation, bref, dialogue avec les *affordances* de la substance spatiale citadine jusqu'à se confondre avec elles, comme les fameux ralentisseurs de vitesse (Latour 1992 ; Marrone, 2013)

qui inscrivent dans la physique de la surface de la route une obligation très autoritaire à ralentir.

Après tout, chaque composant de la cité, chaque série thématique d'éléments urbains (bâtiments, monuments, panneaux, affichages, vitrines, lumières ...), se constitue en relation avec le réseau urbain dans son ensemble. Ou, si l'on veut, toujours en rappelant Lotman (1987), chaque texte produit sa propre aura de contexte, et confie une partie de son sens aux rapports plus ou moins conflictuels qu'il établit avec son extérieur. Plutôt que présupposer des valeurs a priori, des valeurs stables et reconnaissables pour chacun d'entre eux, il faut, plutôt, prévoir des processus sémiotiques relativement invariants de valorisation, à savoir, d'attribution de sens. Le texte urbain en tant qu' « organisme culturel, intégral et unitaire » est le résultat de la rencontre, on l'a dit ci-dessus, entre la tendance à l'uniformisation utopique ou la tendance à la dé-uniformisation historique : d'où le polylogue entre les différents éléments qui est constitutif de chaque ville, et peu importe qu'elle soit orientée vers la Raison, vers l'Histoire, vers la Nature ou autre.

Prenons le cas des affichages publicitaires, et leur relation avec le paysage urbain³⁷. En général, quand on pose le problème des affiches, on pense toujours au conflit entre elles et le reste de la ville, comme si à un paysage urbain donné en tant que « nature » (c'est-à-dire comme une habitude perceptive consolidée et donc connotée positivement du point de vue esthétique) se superposaient des entités non-naturelles, des artefacts, esthétiquement discutables, suspects du point de vue éthique, voire politique. L'historicité intrinsèque de la ville et sa beauté constitutive seraient ainsi progressivement réduites, au fur et à mesure que la publicité « envahit » l'espace urbain, en le dépouillant et en dévalorisant ses significations. Mais un tel raisonnement, qui superpose des jugements de fait avec des jugements de valeur, ne reconnaît pas le méta-mécanisme sémiotique, qui met en tension l'uniformité et la non-uniformité, et finit par générer l'ensemble de la ville en tant que totalité articulée et cohérente. En principe, en effet, les affiches ne détruisent pas un paysage urbain déjà existant, mais elles en font partie, et contribuent massivement à son esthétique de fond - volontaire ou involontaire, planifiée ou accidentelle, prévue ou imprévue -, en prenant plus ou moins hypocritement tous les risques d'une telle esthétique. Ainsi, si dans certaines villes historiques italiennes, l'affiche géante qui se dresse devant le Dôme entre en conflit avec l'esthétique générale d'une ville médiévale, dans de nombreux autres cas les affiches participent au discours urbain, non seulement du point de vue esthétique, mais plus généralement à l'organisation de son système de valeurs profond. Les cas de Piccadilly Circus à Londres ou de Times Square à New York, où la publicité masque des bâtiments, proclamant une foi indomptable dans le progrès industriel moderne (ou encore en marquant touristiquement le territoire), sont emblématiques dans ce sens. Ce qu'a bien appris Marcovaldo, le personnage d'Italo Calvino qui, à force de détruire les enseignes lumineuses qui rythmaient la vision urbaine, finit par la perdre complètement (Marrone 2013).

De même, les vitrines, on le sait (De Oliveira 1997, Mangiapane 2008), ne doivent être comprises ni comme des éléments décoratifs banals, ni comme des entités fonctionnelles constitutives des magasins. Elles sont la ligne de médiation, constamment négociée et renégociée, entre l'espace public et l'espace commercial : elles sont la frontière sémiotique, avant même d'être physique, entre l'un et l'autre, qu'elles construisent comme des effets de sens à partir de leurs différences réciproques. La vitrine a un rôle décisif, typique de tout mécanisme de production de différences, qui dépasse la seule mise en scène commerciale des produits, y compris l'exigence identitaire du point de vente répondant plus ou moins à une logique de marque. Elle est un élément urbain à part entière: tout en redessinant la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, elle articule la catégorie qui oppose la discontinuité et la continuité (non-continuité et non-discontinuité), et contribue fortement à la construction des types de

³⁷ Cf. sur les affichages dans la ville Fontanille (2008).

consommateurs dans les magasins, ainsi que des types de passants, c'est-à-dire de citoyens. Et on finit par constater qu'après tout, entre les uns et les autres, il n'y a jamais une différence de nature, mais seulement de principe : des deux côtés du verre de la vitrine, on retrouve les explorateurs et les somnambules, les flâneurs et les professionnels. Le *flâneur* de Benjamin n'est plus seul : il a fini par retrouver des collègues bien aguerris. Les citoyens et les consommateurs se définissent mutuellement (Sedda 2006).

8. Des pleins et des vides de sens : processus sémantiques et sensoriels

Il émerge alors un thème particulièrement intéressant pour les études sémiotiques : celui des dites *terrains vagues*, sur lesquels, depuis quelque temps, des architectes, des urbanistes, mais aussi des écrivains et des cinéastes, des militants et des artistes de diverse nature s'interrogent, par le biais de pratiques différentes. Il s'agit de ces zones qui, tout en étant dans le territoire métropolitain ou à ses frontières immédiates, sont essentiellement vides, inhabitées et qui échappent encore à une planification urbanistique (Solá Morales 1994). Et cela pour des raisons, donc pour des histoires et des situations, même très différentes : parce qu'elles sont abandonnées (des usines délaissées, des zones industrielles en désuétude, des gares et des chemins de fer qui ne sont plus utilisés), parce qu'elles sont contiguës à des espaces de service ou à des infrastructures dissuasives (proches par exemple des chantiers de construction, des pylônes d'autoroutes, des viaducs, etc.), parce qu'elles n'ont jamais été construites (des zones situées entre des quartiers périphériques, mais aussi de grandes extensions non-construites à l'intérieur d'une ville), tout simplement parce qu'elles sont fermées au public et en quelque sorte oubliées par le regard intégré du *city user* (pensons au centre vide de Tokyo, où se trouve le palais impérial [cf. Barthes 1970]). La typologie des *terrains vagues* (TV) peut donc être très large et très différenciée.

Ce qui est pertinent du point de vue sémiotique c'est que ces « zones blanches », dépourvues d'une identité stable parce qu'elles sont supprimées du contexte urbain, ne doivent pas être comprises d'un point de vue statique - en tant que parties plus ou moins étendues de l'espace urbain, plus ou moins reconnaissables géographiquement -, mais plutôt d'un point de vue dynamique (temporel et narratif) : donc, en tant que résultats momentanés d'un processus en cours, avec leur passé préalable et de nombreuses et possibles préfigurations futures, en tant qu'une sorte d'« d'arrêt sur image » sur un développement normal des évolutions citadines, en particulier métropolitaines. Plus qu'un résidu urbain, une sorte d'inconscient citadin, le TV est alors le point à partir duquel prend corps le processus de constitution de la signification urbaine, et il rappelle ou préfigure - à des échéances plus ou moins longues - les pôles opposés de la ville générique (Koolhaas 1994) ou de la ville postmoderne (Amendola 2003).

Dans le processus continu de sémantisation, désémantisation et resémantisation de la ville, le TV acquiert des sens et des fonctions différents selon le mode d'observation, comme si l'on voulait figer le processus en cours, en le plaçant, par exemple au moment terminatif de la perte de sens, dans le moment duratif de manque de sens ou, dans celui inchoatif, d'acquisition d'un autre sens - avec toutes les nuances possibles. De cette façon, plutôt que de considérer les insuffisances que le TV provoque du point de vue de la définition et de la désignation d'un lieu, avec toute une série de catégories liées à la sphère cognitive, et à sa disparition progressive (indétermination, imprécision, non-mesurabilité, indéfinissabilité, etc.), il peut être plus utile d'en repérer, en positif, les processus qu'il met en mouvement sur le plan esthétique et sensoriel, corporel et passionnel.

Au niveau profond, le TV ne peut être assimilé ni au pôle de la Culture (il est quelque chose qui s'oppose à la construction urbaine) ni à celui de la Nature (il s'oppose à la campagne extra-citadine ainsi qu'aux espaces verts publics intra-citadins). Il ressemble typiquement à un terme neutre, avec tout ce que cela implique. L'insignifiance du terme neutre,

nous le savons, ne doit pas être comprise banalement au sens négatif, comme une simple absence de sens, mais comme un puissant moteur de significations ultérieures, à leur manière imprévisibles ; et donc comme une fuite créative dans le système fermé d'un univers sémantique et culturel, prête à produire, avec des investissements sémantiques progressifs, de nouveaux mondes de sens. Les thèmes du degré zéro et du neutre (Barthes (1953, 2002), de l'insignifiance et de la fadeur (Jullien 1991), du désert (Deleuze et Guattari 1980), du néo-baroque (Calabrese 1987), de l'indifférence (Marsciani 1990) ne sont que des variations de ce principe productif du terme neutre dont le TV finit alors par fournir un exemple supplémentaire. D'ailleurs, l'anomie et le manque de forme de cet élément urbain particulier (Cervelli et Sedda 2007, Granelli 2008), sa perte progressive d'articulation et par conséquent d'une identité, ne font que manifester au premier plan la substantialité de l'extension spatiale, et avec elle le corps qui s'ouvre à d'éventuelles nouvelles formes de perception.

La vue « normale » de la ville - du haut ou en perspective – s'estompe, au profit de celle d'en bas et vers le bas, avec d'autres appareils sensoriels et sensori-moteurs qui redonnent un sens nouveau à la ville, et font sortir ses nouvelles saillances et autant de prégnances. Les frontières ne sont pas définies, l'accès est pas aisé, le terrain est accidenté, il faut bien regarder où on marche, les pieds cherchent de nouveaux points d'appui, tous les capteurs du corps sont à l'œuvre pour mettre en œuvre de nouvelles instances perceptives, inventer d'autres *frames*, des cadres dans lesquels rediriger la synesthésie corporelle, avant même les interprétations cognitives. Comme c'était déjà le cas dans la *saisie esthétique* de Greimas (1987a), le sensible émerge à nouveau en tant que tel, au-delà des grilles de perception qui l'avaient canalisé cognitivement. Tout revient à redevient « pur », ouvert au sens : non plus des maisons et des choses, des mauvaises herbes, des buissons secs, de la ferraille rouillée, des déchets, des matériaux de rebut, mais des entités sans noms dont les qualités sensibles peuvent donner lieu à des articulations très différentes, et donc à des histoires très différentes, avec les dérives passionnelles qui en découlent. Pour cela, le TV est un espace d'insécurité, de risque et de peur (d'un côté) ou de jeu, de créativité, d'invention (de l'autre). L'indétermination devient promotrice d'une très large palette d'émotions, qui peut être exploitée par des acteurs de tous types, des criminels, des étrangers, des nomades, des prostituées, des dealers, des violeurs, mais aussi par des enfants et des artistes, et par des flâneurs, par des pèlerins à la recherche d'un possible lieu de culte, même temporaire.

Un bon exemple est le parc du Foro Italico à Palerme qui a longtemps été un *terrain vague* mais qui ne l'est plus depuis quelque temps (cf. Marrone 2013). Il a d'abord été réinventé par les étrangers, à la recherche d'un espace public, et ensuite par les citoyens et l'administration publique comme un lieu de socialisation par excellence, grâce à l'intervention de l'architecte Italo Rota qui a esthétiquement tracé ses frontières. Dégagée par l'évacuation des décombres de l'après-guerre en 1943, et par le déplacement et l'élimination de la promenade du bord de la mer, cette vaste zone de la ville est restée, pendant plus de cinquante ans, abandonnée à elle-même, lieu des camps nomades temporaires, de quelques fêtes foraines, du trafic de drogue, de la prostitution, de la contrebande et ainsi de suite, sans toutefois perdre complètement l'identité que l'ancienne - et unique – promenade du bord de mer avait eu pendant des siècles : la célébration annuelle de la sainte patronne, d'ailleurs, a continué à se dérouler régulièrement ici, dans ce terrain très vague à tous points de vue, sauf pour la mémoire historique de ses habitants.

Et peu à peu, sont arrivés les immigrés qui occupaient la vieille ville contiguë, refusée par les habitants de Palerme, et qui utilisaient cet espace comme un lieu de rencontre, face à la mer qui ne pouvait être vue que de loin. Jusqu'à ce que la municipalité ne décide de le nettoyer massivement et d'y planter un peu d'herbe, non sans oublier de confier au designer la tâche – sémiotiquement essentielle – d'en redessiner les frontières par une série colorée de figures en céramique. Maintenant c'est le parc de la ville, où tout le monde va prendre un peu d'air, le dimanche après-midi, en gardant en mémoire le double passé d'un lieu qui avant

était sensé (sémantisé) puis insensé (désémantisé) et enfin resémantisé collectivement d'une manière tout à fait inattendue au niveau institutionnel et urbain. S'agit-il d'un cas de déréglementation créatif ?

9. Narration et identité

Le sens et l'urgence d'un point de vue sémiotique de l'étude de la ville apparaissent clairs, à partir de ce qu'il a été dit jusqu'à présent. En tant que telle, en effet, la ville ne peut en aucun cas être pensée et décrite en termes empiriques ou ontologiques puisque, à la manière de Kant, l'expérience totalisante qu'on peut en faire n'est concevable qu'en termes idéaux et abstraits. La ville est le résultat construit d'une série très nombreuse et complexe d'éléments qui entretiennent des relations structurelles et dynamiques : une idéalité pure, dirait-on en termes philosophiques transcendants ; un *réfèrent imaginaire global*, comme Greimas (1976a) propose de la définir, qui sert d'horizon d'ancrage à toute textualisation locale urbaine, comme un point de référence - abstrait et idéal justement - pour chaque discours qui, tout en la disant, la met en place, l'inscrit dans un univers sémantique, dans un imaginaire, dans une culture sociale. Il s'agit donc du discours de la ville mais aussi bien - on le verra au point suivant - du discours sur la ville.

En outre, il n'y a pas, et ne peut pas y avoir, de données a priori ou des propriétés intrinsèques qui caractériseraient concrètement et définitivement quelque chose comme une ville, car chaque culture, chaque discours, chaque texte construit sa propre conception de la ville. Si au cours de la Renaissance, pour qu'il y eût une ville il fallait au moins une place avec un bâtiment public, une cathédrale et à côté d'elle un marché, dans d'autres espaces et d'autres époques les entités en jeu - et leurs relations - sont très différentes. Si l'on prend une carte routière de l'Islande ; on y verra de nombreuses zones résidentielles, un réseau de petites villes ; s'on parvient à les atteindre, on s'aperçoit que chaque point marqué sur la carte est en fait (selon notre critère) une seule maison, et le nom qui la désigne - le nom de la ville (selon leur critère) - est celui de la famille qui y habite. Ainsi, la différence entre villes, métropoles, mégapoles, *sprawl* urbain, hameau, bourg, village, etc. varie au fil du temps et de l'espace. Aujourd'hui, une ville est un ensemble de nombreuses concentrations que, jusqu'à il y a quelques décennies, on aurait appelé de petites villes : elles en ont toutes les caractéristiques typiques (chaque petite ville installe par exemple sur son territoire toute une série de feux de circulation inutiles, pour se sentir plus « ville »).

Il en ressort très clairement la question, larvée dans de nombreuses réflexions proposées jusqu'ici, de l'identité urbaine ainsi que des processus - sémiotiques - de sa construction. Pour l'articuler on rappelle la célèbre distinction de Ricœur (1990 ; cf. aussi Floch 1995) entre une identité qui, dialectiquement et paradigmatiquement, se donne comme un *caractère* (où le Soi se donne en relation à un Autre et vice-versa), et un autre type d'identité qui, narrativement et syntagmatiquement, se donne par *maintien* d'elle-même (le Soi ne change pas dans le processus de sa transformation, car il répond à une instance de valeur donnée au début et poursuivie dans temps). Chaque ville, de la même manière, construit sa propre identité tantôt en s'opposant à d'autres villes (dans l'espace) tantôt en restant reconnaissable (dans le temps), tantôt, et surtout, en croisant ces deux niveaux (en s'opposant à d'autres villes dans le temps et dans l'espace).

9.1. En ce qui concerne le premier aspect, celui de la dialectique Soi/Autre, il apparaît assez évident que toute ville, peu importe sa nature ou sa taille, a toujours, plus ou moins de manière secrète, une autre ville à laquelle elle s'oppose (pour plusieurs raisons et par plusieurs moyens) : Moscou à Saint-Pétersbourg, Madrid à Barcelone, Rome à Milan, Paris à Londres, Dubaï à Hong Kong ..., jusqu'aux petites rivalités provinciales ou locales (Florence et Sienna, Palerme et Catane ...), qui entraînent et cultivent tout une série de rancœurs et de poussées d'orgueil, de revendications de supériorité et d'humiliations mal tolérées, de mime-

sis silencieuses et de différences affichées. Manhattan, on le sait (cf. encore Koolhaas 1978), naît principalement comme un lieu qui s'oppose aux villes européennes modernes, en particulier Londres et Paris, en quelque sorte en les imitant et, en les dépassant dans leurs surenchères de *grandeur*.

Ces oppositions ont surtout un caractère connotatif, car elles insistent sur les confrontations entre les mythologies explicites des cultures. Ainsi, par exemple, quand on dit que « Catane est la Milan du Sud » on suppose une analogie double : entre le Nord et le Sud, à un niveau supérieur et, à un niveau inférieur, entre Rome et Milan (dans le Nord), et entre Palerme et Catane (dans le Sud). Et le raisonnement mythologique est le suivant : comme Rome qui est la capitale officielle de l'Italie, tandis que Milan est la capitale industrielle et morale du pays, de même Palerme est la capitale officielle de la Sicile, mais c'est Catane qui est le véritable centre dynamique de l'île.

Ces mythologies correspondent également à des formes de conflit – parfois spécialement construites – au plan de la substance et de la forme des expressions spatiales. Bien connue, à cet égard, est l'opposition entre Moscou et Saint-Pétersbourg, reconstruite par Lotman (1987) : d'une part, le plan médiéval de Moscou, fait de rues très étroites où le piéton perçoit la ville presque comme un corps à corps avec les bâtiments, mais pourvue d'un « centre des centres qui domine les centres locaux des églises » (le Kremlin) ; de l'autre, le réseau routier très large de Saint-Pétersbourg, avec ses grands boulevards (les perspectives) depuis lesquels le piéton peut largement appréhender visuellement les façades des bâtiments, presque comme s'il n'était pas dans la rue, mais sur la rivière. C'est ainsi que la ville n'apparaît pas projetée vers son centre, inexistant, mais vers l'extérieur, vers l'Europe, avec toutes les conséquences symboliques et mythologiques qui en découlent. Selon Koolhaas (1978), on a procédé de même pour la construction de l'identité - physique avant même que culturelle - de Manhattan, dans une opposition délibérée à l'égard de Londres et de Paris. Là où ces dernières, pourvues d'un fleuve, mais éloignées de la mer, ont besoin de beaucoup d'espaces verts à l'intérieur, la première, en revanche, entièrement entourée par de larges bras de mer, a pu être réalisée à partir de la célèbre étroite grille de rues, sans aucune zone vide qui puisse aérer les espaces entre les bâtiments ; ces derniers, entre autres choses, ont été conçus dès le début comme très élevés, avec le désir explicite et puéril de reproduire la tour mythique de Babel sur les cendres de laquelle était née la vieille Europe.

9.2. En ce qui concerne le maintien du Soi, il est particulièrement cohérent avec l'observation de Lotman (1987), selon laquelle une ville est un mécanisme qui s'oppose au temps, qui résiste aux changements qu'il impose, aux usures inévitables, aux goûts qui changent, aux modes. Ce qui peut facilement être étendu aux affirmations générale des urbanistes, pour lesquels la ville naît et se développe surtout en tant qu'accumulation de signes, d'une certaine manière cohérente et orientée, sur le territoire et tout au long de l'histoire, en tant que stratifications sensées d'éléments humains de tous genres, en tant que conservation de ces éléments en vue d'une identité commune, qui est historique avant d'être géographique (cf. Secchi, 2000).

La disposition de la ville dans le pays et l'accumulation historique de ses traces finissent pour s'enchevêtrer. Souvent, la ville naît en isomorphisme avec le milieu environnant jusqu'à le représenter par synecdoque : Rome est aussi l'Empire parce qu'elle est en son centre ; l'Empire est romain car il se configure comme une irradiation progressive de la ville, qui pour cela aussi est appelée « ville éternelle » - en devenant le modèle analogique pour les agglomérations ultérieures : Byzance, Moscou, etc. Revenons encore au cas de Manhattan, qui doit beaucoup de sa cohérence, et donc au maintien de son identité au cours de ses propres modifications historiques, à son implantation initiale sur l'île heureuse, systématiquement subdivisée en d'innombrables zones de construction et en routes qui mettent ces dernières en contact. Il y a comme une sorte de « respect » de la géographie dont l'issue sémiotique est la production dans le temps de l'identité historique.

Plus souvent, toutefois, les villes naissent en conflit avec le territoire dans lequel elles s'installent, comment si elles luttaienent contre lui, contre ses éléments naturels (mer, montagne, marais ...) ou culturels (présence ancienne d'autres populations, frontière politique d'un état), jusqu'à le vaincre ou du moins à prendre le dessus. C'est le cas évident des villes nées sur l'eau (Venise, Amsterdam ...), qui sont apparues là où on s'y attend le moins, et où elles construisent peu à peu, avec les maisons et les choses, leur propre identité profonde, aussi forte que durable. Mais c'est aussi le cas d'une ville comme Saint-Pétersbourg qui, selon toujours la reconstruction de Lotman (1987), doit une grande partie de son symbolisme, et donc de sa reconnaissance culturelle dans le temps (de son identité, en somme), à une sorte de lutte ancestrale contre les matières dont elle est construite (pierre vs eau). Ces matières, en effet, sont le souvenir de la volonté prométhéenne de ceux qui voulaient la bâtir dans une zone marécageuse, certes, mais à la frontière entre la Russie et l'Europe, ouverte donc, par définition, à la culture européenne, contrairement aux racines asiatiques de la mère Russie. La plupart des récits sur cette ville viennent des liens entre l'histoire et la géographie, de la signification politique de sa localisation spatiale. Ces récits du reste – de grande quantité et de qualité remarquable, malgré le jeune âge de la concentration urbaine – ne sont pas le simple reflet mémorial d'une lutte ancestrale entre les éléments naturels et les actions humaines, ou la reprise mythologique banale d'un tel conflit originaire, mais ils ont surtout contribué activement à la construction de l'identité de la ville. De sorte que, comme d'habitude, le fait historique et la narration mythique se mêlent et inversent l'ordre du processus de représentation jusqu'à devenir une seule réalité culturelle. La narration de la fondation de la ville est son mythe, donc son identité.

10. Les discours sur la ville et ses représentations

Justement pour cette raison – c'est la dernière thèse de notre synthèse – que ce qui est typique pour toute entité culturelle est encore plus valable pour la ville : le discours qu'elle tient, et le discours que l'on tient sur elle sont une seule et même chose, ils se fondent et se présupposent mutuellement (cf. chap. 1). Si une ville est avant tout la mémoire qui se stratifie dans la culture, il est évident que son identité est donnée comme le résultat final - même en transformation continue – à la fois, de tout ce qu'elle dit par ses propres moyens (géographiques, spatiaux, urbanistiques, architecturaux) et de tout ce qui est dit sur elle par tout type de langage possible (littérature, peinture, photographie, etc.), y compris le langage proxémique, les narrations en dialectes, les références de valeurs (les pratiques, en somme) de ceux qui l'habitent, la parcourent, l'utilisent. Pour cette raison, d'ailleurs, comme l'ont souligné Barthes et De Certeau, vivre dans une ville signifie fondamentalement l'écrire et la réécrire, la lire et la relire ; de la même manière pour laquelle, en renversant la perspective, lire quelque chose à propos d'une ville, par exemple dans un roman, n'est pas si différent que la percevoir directement en situation.

La relation entre l'espace représenté et l'espace vécu est alors beaucoup plus complexe qu'une simple duplication. Les logiques de l'espace vécu, au moment où il est reproduit, entrent en dialogue (dans son double sens, d'accord et de conflit) avec les logiques des langages qui, en le reproduisant, lui donnent une autre forme, et, par eux, aussi avec les époques et les cultures au sein desquelles ces représentations se situent. Les modalités de représentation et d'articulation, d'installation du point de vue et de mise en perspective, la production d'effets de réalité, la perte ou la création de frontières, d'espaces internes ou externes, ou encore d'utopies et de dystopies, démontrent de manière évidente qu'il y a une relation de co-construction entre l'espace vécu et sa représentation – qu'elle soit verbale ou non-verbale, littéraire ou artistique ou autre. De plus, l'espace « mis en scène » contribue souvent, avec une sorte d'effet en retour, à renseigner l'espace vécu sur lui-même, notamment parce que se trouvent alors projeté et orienté le sens des pratiques quotidiennes de ceux qui le parcourent et le vivent. La représentation de l'espace tend à fournir des instructions de comporte-

ment et de lecture de l'espace effectif, en le construisant en tant que texte, c'est-à-dire, en le rendant densifiant d'une narrativité et d'une discursivité qui sont les siennes.

Les exemples sont innombrables, et en tant que tels ils ne peuvent pas nécessairement être classifiés dans une typologie homogène. Il suffit cependant de penser à la manière dont un texte littéraire devenu culte tel que *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino (1972) a contribué, non pas à la totalisation par combinatoire implicite de la notion et de la pratique historique de la ville, mais à l'enrichissement idéal des conceptions d'un grand nombre d'architectes et d'urbanistes. Les villes « fictives » de Calvino sont ainsi devenues des modèles de villes « réelles » qui gardent silencieusement en mémoire, en produisant des effets d'identité, le plan idéal et souvent métaphysique, d'un écrivain fantastique.

Même les grands sociologues des métropoles, à partir de Benjamin et de Simmel, ont essayé de faire interagir le plan de la réflexion théorique avec celui de l'imaginaire, en retrouvant en celui-ci les racines profondes, ou les figures emblématiques de la métropole. Tout en se déplaçant entre le sensible et l'intelligible, entre les différentes modalités de la perception et les différentes formes de rationalité qui leur sont associées, ils ont cherché dans les textes littéraires et artistiques les différentes manières de ramener la diversité phénoménologique (vécue et abstraite) à l'unicité, certes fictive, mais dicible et transmissible en termes culturels. Ainsi, au-delà des narrations plus ou moins littéraires, on sait que les cartes, les plans, les représentations, les reformulations figuratives, mais aussi les descriptions verbales de la ville – peu importe leur but de communication ou pratique – ne sont pas des représentations d'un territoire déjà donné mais, une interprétation, voire, une ré-articulation sémiotique qui en offre les modes d'emploi de base. Hors du plan, point de ville (cf. Marin 1994, récemment repris par Pezzini 2006; cf. également Farinelli 2006).

3-Vivre à l'aéroport.

Traductions intratextuelles dans *The Terminal* ³⁸

Dans cette position il resta la nuit entière, qu'il passa en partie dans un demi-sommeil d'où la faim le tirait régulièrement, et en partie à agiter des soucis et des espoirs vagues, mais qui l'amenaient tous à conclure qu'il lui fallait provisoirement se tenir tranquille et, par sa patience et son extrême sollicitude, rendre supportables à sa famille les désagréments qu'il se voyait décidément contraint de lui faire subir dans son état actuel.

Kafka, *La Métamorphose*

1. Expériences de pensée

Le film *The Terminal* (2004) est une amusante comédie qui exalte la magie d'une signature capable de transformer en succès, donc en enthousiasme et en argent, tout ce sur quoi elle s'inscrit. Steven Spielberg n'est pas seulement un metteur en scène hollywoodien très aimé du grand public et respecté par la critique internationale. Il est aussi une véritable *marque*, une marque renommée, un sujet énonçant dont émane un flux discursif tous azimuts qui diffuse autour de lui un système de valeurs et de croyances, des affects et des concepts, des corps et des choses. La marque *Spielberg* surdétermine, on le verra, une histoire de frontières et de marginalités, de triomphes et de malheurs, une histoire faite de longues attentes et de patience. Ce que raconte cette marque, ce sont en l'occurrence les aventures complexes d'une grande machine – un gigantesque aéroport – qui par hasard se bloque. Du coup apparaissent au grand jour mille petites astuces constitutives d'autant de micro-histoires qui déclenchent elles-mêmes autant de programmes euphoriques de consommation, à leur tour producteurs de choses et de lieux, le tout mettant à nu les régularités formelles et sémantiques, les effets pragmatiques, les dérives passionnelles de cette grande machine.

Pourtant, ou peut-être pour cela même, *The Terminal*, comme la plupart des grandes œuvres, artistiques et littéraires, est aussi une sorte de *Gedankenexperiment*, une expérience de pensée qui, à la façon des chercheurs scientifiques, invente stratégiquement un univers imaginaire en vue de vérifier des hypothèses générales sur la société et sur le monde³⁹. Par exemple la *Métamorphose* de Franz Kafka. Voilà un texte qui pose une question tout à fait bizarre : que se passe-t-il quand un homme se réveille, un beau matin, transformé en cafard ? A partir de là s'enchaînent une série de conséquences nécessaires relevant des lois ordinaires de la socialité ou des automatismes somatiques propres aux acteurs en jeu⁴⁰. Un sujet humain découvre tout à coup, et de façon tout à fait inattendue, qu'il habite le corps d'un animal qui, lui-même, habite un espace spécifiquement humain – un petit appartement dans une ville européenne anonyme – en interaction avec la famille qui y habite aussi. Sujet, corps et espace, tous trois vont être victimes de cette première métamorphose, de cette surprenante intrication de poupées russes dont bientôt résulteront de nouvelles métamorphoses. Il s'agit là d'une excellente expérience de pensée. Si on la lit avec un regard sémiotique, on y voit se construire une hypothèse inédite susceptible de mettre en lumière les mécanismes sémiotiques grâce auxquels sujets et espaces se constituent (et se reconstituent) réciproquement en fonction des corps contenus et contenant. Pour le dire autrement, on y voit

³⁸ Déjà paru en français dans *Actes sémiotiques*, 111, 2014.

³⁹ Pour une réinterprétation sémiotique du *Gedankenexperiment* proposé par T. Kuhn (1977), cf. P. Fabbri (2001).

⁴⁰ Pour une interprétation sémiotique de ce texte, cf. Pezzini (1998).

comment corps et espaces s'influencent réciproquement en fonction des sujets qui les habitent et des valeurs humaines et sociales dont ces sujets sont les porteurs plus ou moins actifs⁴¹.

Quelque chose de très similaire se passe dans *The Terminal*. On n'y découvre certes pas un sujet qui, tout en restant dans son propre espace, se trouverait enfermé dans un corps autre que le sien mais un sujet qui, en conservant son propre corps, va se trouver enfermé dans un espace qui n'est pas le sien. Cette métamorphose originaire, due à un accident de nature bureaucratique, à une « erreur de système » (selon le mot de Dixon, l'Anti-sujet du récit), entraîne toute une série d'autres métamorphoses : celle du sujet qui vit cette aventure, celle de son corps (qui sera exploré jusqu'à son intimité la plus profonde), et celle de l'espace qui les emprisonne tous les deux. Mais cela entraîne aussi la métamorphose des autres acteurs qui entreront en relation avec ce sujet, ce corps et cet espace, qu'il s'agisse d'acteurs humains (telle la femme qui vivra une petite histoire d'amour avec le héros) ou non humains (écrans, caméras, escalators, vitres, lumières), investis eux aussi de fonctions sociales et des potentialités narratives correspondantes.

The Terminal construit ainsi une véritable théorie socio-sémiotique des machines aéroportuaires d'aujourd'hui. Ce film montre la présupposition réciproque (et donc la réversibilité) qui lie, relativement à un *non-lieu* par excellence, l'aéroport John Fitzgerald Kennedy de New York, le plan de l'expression (où les formes architecturales sont des dispositifs de contrôle) et le plan du contenu (où différentes formes de vie trouvent leur place et un sens)⁴². Il s'agit, cela va sans dire, d'une théorie fort respectable, d'autant plus qu'elle est formulée avec d'autres moyens que ceux de la philosophie ou de la sociologie : avec les moyens *textuels* d'une architecture spécifique, et avec ceux d'un dispositif filmique, les uns et les autres assortis de contraintes économiques et culturelles, d'astuces expressives et sémantiques, et surtout d'une ironie voilée mais constante qui met en dérision toutes les hypothèses apocalyptiques concernant les formes du contrôle dans ce qu'on a appelé les « hétérotopies » de notre temps⁴³.

2. Une grande bulle narrative

L'histoire est connue. Elle se fonde, dit-on, sur un incident qui se serait réellement produit dans un autre méga-aéroport, le « CdG » de Paris⁴⁴. Un certain Viktor Navorski, venu de Krakhozie, pays imaginaire de l'Europe de l'Est, arrive comme touriste au JFK pour visiter New York. A la fin du film, nous apprendrons qu'il avait reçu un mandat très précis de son Destinataire de père, qui aimait la musique de jazz américaine d'antan. Il devait rencontrer le vieux saxophoniste Benny Goldson et obtenir sa signature, laquelle était ensuite destinée à en rejoindre beaucoup d'autres, similaires, dans une vieille boîte de cacahuètes – sorte d'écrin très précieux, objet de valeur capital pour le père désormais décédé. Bref, Viktor veut continuer la collection commencée par son père, geste en même temps un peu stupide et très important puisqu'il s'agit de poursuivre une tradition à la fois personnelle et collective, idiosyncrasique

⁴¹ Au sujet d'une théorie sémiotique de cette relation entre corps, espace et sujet, fondée sur une autre expérience de pensée (celle d'*Orange mécanique*), cf. G. Marrone (2007b).

⁴² Sur les non lieux cf. M. Augé (1991) ; sur les architectures de contrôle présentes dans les aéroports modernes, cf. Virilio (1984), qui souligne aussi la différence *politique* fondamentale qui sépare la zone des arrivées et celle des départs.

⁴³ Cf. Foucault (1984).

⁴⁴ La légende (reprise et augmentée sur internet) raconte qu'à l'aéroport de Roissy, un Iranien expulsé de son pays en 1975 a vécu pendant plusieurs années, et sur la base de cette situation, Philippe Lioret avait déjà réalisé le film *Tombés du ciel* (1993), avec Jean Rochefort comme principal protagoniste. En quelque sorte, *The Terminal* est donc un remake. Sur la « vie » en aéroport (cette fois Heathrow), cf. aussi le livre de De Botton (2010).

et familiale. Ce programme narratif très simple dans sa structure mais difficile à réaliser devient, au fil de l'histoire racontée par le film, un véritable destin. Il sera même comparé à celui de Napoléon ! Cependant, personne, ni à l'aéroport (dans l'énoncé) ni dans la salle de cinéma (espace de l'énonciation), ne connaît ce programme car il ne sera dévoilé qu'à l'occasion de la typique déclaration d'amour qui s'impose à la fin de tout film hollywoodien à succès.

Viktor finira par obtenir la signature de Benny Goldson, la rangera dans sa boîte et retournera chez lui. Programme réalisé. Mais le film parle aussi d'autre chose. Il raconte un apprentissage, celui des signes, des coutumes, des rituels et des valeurs des États-Unis. Moyennant un classique rite de passage, le héros va découvrir le sens profond de l'Amérique, société de consommation qui passe son temps à jouer avec les marques, *melting pot* d'ethnies et de races, de langues et de cultures, société dominée par la bureaucratie, par la peur des étrangers, des autres – eux qui, en débarquant sur ce territoire, se voient toujours plus minutieusement examinés, contrôlés avant d'être finalement, si tout se passe bien, acceptés. Cette Amérique que tout le monde connaît mais qui n'est pas décrite dans les guides, impose ici son omniprésente, *in nuce*, avec la densité typique des *formes brèves*⁴⁵, dans l'articulation de l'espace de l'aéroport où Viktor se trouve reclus – et les spectateurs avec lui – pendant presque toute la durée du film.

Ce qui rend possible cet étrange processus d'apprentissage de la part d'un voyageur qui, à bien y regarder, n'est ni touriste ni homme d'affaires, ni ethnographe ni esthète⁴⁶, c'est justement l'expérience de pensée dont procède l'idée même du film. En arrivant à JFK, Viktor apprend que pendant qu'il volait entre la Krakhozie et les États-Unis le gouvernement de son pays a été renversé par un soulèvement. Du coup, son passeport n'est plus valide. Il ne peut donc ni entrer à New York ni retourner chez lui. Il est tout à coup devenu un « indésirable », un sans papier privé de tout pouvoir faire. Bref, le voilà pris dans l'enceinte de ce terminal, sorte de *bulle* narrative, zone frontière pour lui sans entrée ni sortie, ou mieux, territoire dont toutes les entrées et les sorties lui sont barrées.

Ce *non-lieu* que constitue un aéroport, d'un point de vue diplomatique, va dès lors se révéler, pour Viktor, exactement le contraire : un véritable *lieu* – historique, identitaire, relationnel (selon la définition de M. Augé) – où toutes les aventures sont possibles, où toutes les transformations narratives sont envisageables. On a bien là un *Gedankenexperiment* à la Kafka : presque tout le film raconte ce qui arrive à un homme qui, pour une raison fortuite, se trouve bloqué dans un espace qui n'est pas le sien, un espace « non propre » qui pourtant n'est pas non plus un espace « autre ». Qu'arrive-t-il à quelqu'un qui devient étranger dans un espace à la fois très vide du point de vue de sa culture d'origine, et très plein de gens et de choses, de signes et de rituels quant à ce qui est de la langue et de la culture qu'il devra progressivement apprendre ? Tout cela sans aucune aide humaine ou matérielle, sans amis, sans argent, sans aucun code auquel faire confiance. Et surtout sans aucune idée du temps que cela pourra durer.

Après un moment de découragement, Viktor, dernière version en date du *fool* shakespearien (qui grâce à sa bêtise montre le roi nu), saura réagir à cette situation négative avec une certaine obstination. Ses difficultés avec la langue anglaise l'ont empêché de bien comprendre les raisons de sa bizarre condition, mais sur les écrans distribués un peu partout dans l'aéroport il peut regarder les images relatives à ce qui se passe dans sa Krakhozie en révolution. Il pleure, erre sans but dans tous les coins de cet espace clos, y compris les plus secrets, perd son argent et la carte téléphonique qu'il a reçue de la Sûreté, et il a faim. Pourtant, peu à peu, il trouve une façon de survivre, et même une certaine aisance. En parfait bricoleur, il sait adapter à ses besoins les matériaux – « pré-contraints », aurait dit Lévi-Strauss (1962) –

⁴⁵ Cf. Pezzini éd. (2001).

⁴⁶ Sur cette typologie des voyageurs, cf. Landowski (1997).

qu'il trouve à sa disposition. Il se construit un abri, se procure de quoi manger, trouve moyen d'apprendre l'anglais, se lie d'amitié avec des gens qui travaillent sur les lieux, courtise une hôtesse de passage, et en fin de compte trouve un travail. Il est capable aussi d'affronter le cynisme de Dixon, son principal antagoniste, dont il rejette les maladroites tentatives pour le faire entrer à New York « à l'anglaise » : ses manœuvres auraient fait de lui un énième sans papier, un étranger qui admire de loin les splendeurs d'une ville et d'un pays qui ne seront jamais les siens. Et juste au moment où la confrontation avec Dixon devient plus féroce, alors qu'il est devenu un petit héros aux yeux du personnel de l'aéroport, la révolution en Krakhozie se termine et tout rentre dans l'ordre. Il acquiert la signature du jazzman et retourne chez lui.

3. Explorations

Analyser ce film, c'est poser toute une série de questions, de natures fort diverses.

3.1. De la comédie au conte de fées

La première question est celle du genre discursif dans lequel le texte s'inscrit, du cadre interprétatif à partir duquel on peut lire cette histoire, en distribuer les éléments, les mettre en relations les uns avec les autres, de façon à en dégager la signification. Il s'agit, répétons-le, d'une comédie et non pas d'un drame comme on pourrait l'imaginer à partir des péripéties qu'on vient de décrire. Car tous les faits racontés, si tristes soient-ils, sont pour ainsi dire filtrés par le ton constamment ironique de l'énonciateur ; pour la même raison, tous les personnages, si perfides soient-ils, suscitent le regard bienveillant du spectateur. En renversant un monde possible (une zone de transit) en son contraire (un lieu de séjour), le dispositif comique qui sous-tend toute cette histoire révèle l'extrême fragilité du système, de ses règles, de ses interdits, de ses peurs, et de l'idéologie qui les soutient. Mais le genre très codifié de la comédie perd progressivement sa consistance et sa cohérence pour en laisser émerger un autre, celui du *conte de fées*, réinventé à partir de l'imaginaire hollywoodien, de ses appareils de production et de son public au plus haut point compétent. Derrière Spielberg, voilà Frank Capra. Un conte de fées, donc, mais assez peu proppien.

Le mouvement syntagmatique qui conduit du *manque initial* aux *noces* sert en effet ici surtout à hyperboliser le moment final, précisément celui des *noces*, moyennant une sorte de gigantesque *épreuve glorifiante* où le héros se voit sanctionné positivement alors qu'il n'a rien fait d'extraordinaire – tout cela en oubliant le moment, bien plus fondamental, des *épreuves qualifiantes*. Cette histoire presque disneyenne, signée par le producteur Dreamworks, tend ainsi vers le genre fantastique, sinon onirique, celui d'une euphorie collective aussi dépourvue de sens qu'intense dans ses manifestations extérieures : cris de joie, danses effrénées, fleuves de bière, cortèges d'admirateurs enthousiastes qui accompagnent le héros vers la *frontière* à franchir. En termes plus techniques, on peut dire que de l'axiologie de départ, qui, sur le mode de la comédie, opposait le /ne pas pouvoir sortir/ au /vouloir sortir/ (et donc la contrainte à la liberté), on passe, avec le conte de fées, à une axiologie très différente, en même temps profonde et inconsistante : celle de l'opposition entre réalité et fantaisie, vie et rêve.

3.2. Une série de marques

Ce glissement entre genres trouve son origine dans la signature – la marque – du metteur en scène et de la maison de production qui le soutient. La question du genre se déplace alors vers une autre, plus délicate et trop souvent oubliée par les études sémiotiques consacrées aux médias, celle de l'encyclopédie de référence qu'utilise une œuvre comme celle de Spielberg – Eco l'a déjà relevé⁴⁷ – pour construire sa signification interne. Il est évident en effet

⁴⁷ Eco (1985).

que ce qu'on trouve ou retrouve dans ce film, ce n'est pas tant le style que la signature d'un metteur en scène qui, moyennant tout un jeu de citations, convoque plusieurs de ses autres films. Dans le cortège final qui accompagne le héros vers son but on peut par exemple reconnaître le cortège final de *E.T.* ; et plus généralement, l'atmosphère claustrophobique de l'aéroport évoque *Schindler's List*.

Mais la marque n'est pas seulement celle du metteur en scène. C'est aussi celle des comédiens, surtout du protagoniste, Tom Hanks, déjà principal comédien dans plusieurs films précédents de Spielberg. Viktor Navorski est une nouvelle version de Forrest Gump, une sorte de *fool* comme on l'a remarqué. Il n'est plus bloqué, cette fois, dans une île déserte, comme dans *Cast away*, mais dans quelque chose de très similaire : l'aéroport de notre *The Terminal*. Pour qui cherche à reconstruire les articulations du sens de ce texte-ci, ces citations ont un poids qui n'est pas fortuit. Aussi faudrait-il introduire, à côté du *rôle thématique* du personnage prévu par Greimas il y a longtemps (ensemble des virtualités sémantiques d'un acteur qui se déroulent tout au long la narration), le *rôle médiatique* du comédien qui le représente, c'est-à-dire un paquet d'autres virtualités narratives qui sont à la disposition de l'énonciateur, qui relèvent de l'encyclopédie des médias en général et du cinéma en particulier, et qui peuvent contribuer à construire la physionomie de l'acteur à l'intérieur de la narration. Viktor n'est pas seulement un pseudo touriste, un étranger en provenance de l'Europe de l'Est qui vient chercher à NYCity les traces des derniers témoins de la musique de jazz. Il est aussi un Forrest Gump, un Robinson bloqué à JFK. Et c'est cela, à vrai dire, l'idée créatrice du film et de l'expérience de pensée à laquelle il invite le public⁴⁸.

4. Inventions textuelles

Une troisième question qu'il faut se poser est celle des niveaux de textualité qui se superposent dans ce film, et donc des procédures de *traduction intratextuelle* nécessaires pour passer d'un niveau au suivant – autre question sur laquelle la sémiotique a jusqu'à présent trop peu travaillé. Ce dont il est question ici n'est pas le *sens* du texte si on entend par là le parcours nécessaire pour le générer à partir de ses différentes saisies, plus ou moins abstraites, plus ou moins profondes. Il s'agit en revanche du nombre et de la distribution des « textes », des passages entre eux à l'intérieur de ce film – tout comme, différences d'époque mises à part, Barthes (1971) reconnaissait *quatre textes* à l'intérieur de l'œuvre de Loyola. Si le film *The Terminal* est une œuvre, il doit contenir plusieurs textes, ou mieux plusieurs niveaux de textualité qui s'entrelacent et que l'analyse devra individuer, séparer, articuler et reconstruire dans leur structure globale. Un « texte », ainsi entendu, n'est évidemment pas une chose, une réalité empirique, mais une *configuration de sens avec des supports expressifs variables*. Il est par suite normal qu'à l'intérieur d'une œuvre on puisse en trouver un certain nombre⁴⁹. Et c'est le cas de notre film.

4.1. Texte 1 : L'Amérique in nuce

Le premier texte est celui de l'histoire de Viktor. A la grande simplicité des programmes narratifs et de leur emboîtement se superpose ici l'idée directrice du film et la longue digression à laquelle elle donne lieu, si longue qu'elle compose la majeure partie du film. Il s'agit de cette grande « bulle » narrative dont nous parlions plus haut, c'est-à-dire de cet aéroport dans l'enceinte duquel le principal protagoniste vit enfermé durant des semaines, bloqué par

⁴⁸ On a là un exemple parfait d'intégration de données dites contextuelles dans le texte. Autrement dit, c'est l'analyse même qui doit élargir les bornes du texte institutionnellement donné pour y inclure des éléments qui, à première vue, n'en font pas partie, mais qui n'en viennent pas moins le compléter. Voilà qui démontre que le texte n'est pas un objet mais un regard, lié aux objectifs du projet stratégique de sa description. Cf. chap. 1.

⁴⁹ Cf. Fabbri (2001); Dusi & Spazianté eds. (2006); Marrone (2010).

hasard, comme dans *l'Ange exterminateur* de Buñuel, en produisant des programmes narratifs supplémentaires qui pourtant n'effacent jamais le programme principal.

Dans ce texte, la relation polémique qui fournit le ressort de la narration est celle qui oppose Viktor, qui *veut aller* à NYC mais *ne peut pas le faire*, à Dixon, qui, lui, *ne peut pas* l'y laisser aller mais en même temps *ne veut pas* le laisser errer dans l'espace aéroportuaire qu'il dirige, raison pour laquelle il se livre à de vaines tentatives pour le pousser à s'enfuir. Dixon, comme il le dit lui-même à un moment donné, vit un *dilemme*⁵⁰ : il doit faire respecter la loi et ne peut donc pas laisser sortir quelqu'un qui n'a pas les documents requis ; mais en même temps, la présence de Viktor dans l'aéroport, sa manière de se promener partout en peignoir, de manger des crackers avec du ketchup et de dormir affalé comme il peut sur les banquettes inoccupées, tout cela trouble la tranquillité de cet espace, et surtout dénonce la fragilité implicite du système de règles sur lequel il s'appuie. Viktor veut seulement entrer à New York pour quelques heures, juste le temps de rencontrer le jazzman et de lui demander sa signature, et éventuellement visiter quelques monuments. Mais Dixon a, en plus, un autre problème : après de longues années de dur travail, il aspire à devenir le Chef absolu du JFK, et pour cela il attend la visite d'inspection d'un comité ministériel. Il en est, en somme, à la fin de son *épreuve décisive*, et son *épreuve glorifiante* est donc imminente : il ne peut pas, dans ces conditions, se permettre de laisser subsister cette « erreur du système » qu'est la présence de Viktor. Le comité ne le comprendrait pas.

Malgré tout, moyennant toute une série de pathèmes affectant les deux personnages, les choses se passeront finalement très bien – Viktor obtiendra la signature du jazzman et Dixon sa promotion – et toute l'histoire sera perçue comme un terrible cauchemar ou, selon la perspective qu'on adopte, comme un conte de fées. Du reste, et c'est là un des « messages » du film, la lutte entre les deux sujets n'aura, au fond, jamais eu lieu. Car, à la vérité, l'Amérique qui se refuse à Viktor, cette Amérique qu'il veut tant connaître, elle ne se situe pas de l'autre côté de la frontière (transparente, réfléchissante) de l'espace aéroportuaire, elle est déjà là depuis le début, partout présente à l'intérieur même de l'aéroport, entre les personnes et parmi les choses, dans les technologies et les langages, dans les interactions humaines, les perspectives existentielles, les interdits, les désirs, les affects.

4.2. Texte 2 : resémantisation des espaces

Mais cette histoire énoncée n'est pas le seul texte du film. Elle en constitue seulement le niveau le plus apparent. Et le semblant de théorie sociale qui s'en dégage ne mérite pas même qu'on s'y attarde. Cependant, à l'intérieur même du film, ce premier texte se trouve traduit en un autre, celui-là réellement vécu par Viktor car il constitue tout simplement *la forme de son expérience*. La véritable histoire de Viktor (si on laisse un moment de côté ses programmes narratifs les plus superficiels) est en effet celle de *l'invention progressive d'un texte*, plus précisément celle de la resémantisation de l'espace aéroportuaire, opération qui va transformer cette zone institutionnellement neutre et indifférente en un lieu plein de choses et de signes, d'abris et d'amis, de besoins et de désirs, en un nouveau « texte », support possible, aux yeux de Viktor, pour une nouvelle forme de vie.

Dans un premier temps, sous son regard d'étranger apeuré, l'espace du JFK est un simple continuum expérientiel, pure matière sans aucune forme (ni de l'expression ni du contenu). Greimas (1976b) aurait dit : une *extension* plutôt qu'un espace. En revanche, le temps passant, cet espace acquiert peu à peu, sous le regard de plus en plus expert et compétent du héros, une forme très précise et en même temps dynamique, une articulation qui ne sera plus institutionnelle mais idiosyncrasique et qui, ayant affaire avec *l'usage* plutôt qu'avec la langue, va produire une nouvelle expression et de nouveaux contenus. Cette transformation narrative qui fait passer l'aéroport du statut de non-lieu à celui de lieu (Augé), ou de celui de

⁵⁰ Sur la logique du dilemme, cf. Greimas (1976b).

lieu à celui d'espace pratiqué (De Certeau), est un procès typique de résémantisation par des opérations progressives de bricolage : retrouver dans la dernière *gate* de l'aérogare un bon abri pour dormir ; réadapter les sièges au corps qui veut dormir ; réussir à éteindre la lumière pendant la nuit ; utiliser les toilettes pour son hygiène quotidienne, se raser et rester en forme. Mais aussi utiliser la monnaie que les gens oublient dans les charriots à bagages pour acheter – en parfait américain – de gros sandwiches chez Burger King. Et encore, faire un *usage productif* des guides touristiques en plusieurs langues, les lire au kiosque de l'aéroport pour en comparer les versions et ainsi, peu à peu, apprendre l'anglais – d'où la possibilité de bavarder avec les passagers ou de mieux suivre sur les écrans les péripéties de la révolution krakhozienne. L'apothéose de ce bricolage est la construction, avec des matériaux abandonnés dans l'aéroport par quelque entreprise de construction, d'une énorme fontaine, cadeau pour l'hôtesse bien-aimée.

Ce texte bricoleur et bricolé se termine par une reconnaissance finale fort révélatrice, qui est aussi une sorte de sanction du savoir-faire et du faire du héros. On découvre alors son véritable rôle thématique : Viktor est un ouvrier professionnel du bâtiment, un maçon qui, on le comprend rétrospectivement, portait dès le départ toutes les possibilités de son faire. Si dans la majeure partie du récit il les utilise en tant que bricoleur se chargeant de resémantiser l'espace de l'aéroport, à la fin, c'est en tant que maçon embauché par une entreprise du bâtiment, contactée de temps à autre pour des réparations au JFK. Tandis qu'il travaille avec ciment et truelle, Viktor se met à danser, signe du bonheur qu'il éprouve à avoir enfin retrouvé son identité. Et ce n'est pas un hasard si, exactement à ce moment, la musique change (après une triste ritournelle caucasienne, un air de jazz), comme pour signaler semi-symboliquement la transformation thymique en cours : *ritournelle : jazz :: dysphorie : euphorie*. Du reste, d'ici peu – quand le protagoniste arrivera à l'hôtel où Benny Goldson vient jouer tous les soirs –, la musique hors scène de la bande sonore deviendra musique de scène, donc écoutée en même temps par Viktor dans l'histoire racontée, et par le spectateur, dans la salle. C'est le moment d'une catharsis vécue simultanément sur le plan de l'énoncé et celui de l'énonciation.

4.3. Texte 3 : le régime du Panopticon

Ce deuxième texte, construit par la progressive réinvention de l'espace aéroportuaire, sera lui-même traduit en un autre niveau de textualité, qu'on pourrait appeler, avec Foucault (1974), *isotopie panoptique*, ou régime diffus de contrôle. Il faut en effet remarquer que presque toutes les actions de Viktor, ses trouvailles pour survivre, ses ruses pour manger et gagner de l'argent tout comme ses rencontres avec sa petite amie et son travail de maçon, sont constamment observés, sinon espionnés, par Dixon, sur une multitude d'écrans installés dans son bureau et connectés avec les caméras distribuées aux quatre coins de l'espace aéroportuaire. Le rôle de Dixon est précisément celui de l'*observateur* : son regard professionnel est hypercompétent, il sait reconnaître tous les détails, tous les signes, toutes les attitudes minimales, tout ce qui peut faire d'un faux touriste un possible ennemi sinon un terroriste⁵¹.

Le film commence d'ailleurs par une vue plongeante sur l'aérodrome puis sur les passagers en transit dans la zone de contrôle des passeports. On croit d'abord qu'il s'agit du point de vue externe de l'énonciateur sur le monde, maître du voir et du savoir. Mais la scène qui suit immédiatement permet de comprendre qu'il s'agissait du regard de Dixon, actant cognitif auquel l'énonciateur a délégué le mandat d'observer le monde et de l'interpréter stratégiquement. Dixon sait comment et quoi regarder dans le comportement des gens, il sait en lire la signification ; il sait anticiper les projets et, souvent, gérer les affects. Y a-t-il un groupe de Japonais avec teashirts ornés de Mickey Mouse ? « Il vont à Disneyland », dit Thurman, son adjuvant. « Non, il n'ont pas de caméra ! A-t-on jamais vu des Japonais sans caméra ? »

⁵¹ Sur la notion de regard professionnel, cf. Goodwin (1994).

Commence alors une chasse à l'homme dans l'aéroport. Y a-t-il un quidam qui dit vouloir donner des noix à sa belle-mère ? « Non, il n'a pas d'alliance, donc il n'a pas de belle-mère ! », remarque Dixon. C'est ainsi qu'on découvrira, dans lesdites noix, de la poudre blanche.

Bref, Dixon est un acteur qui tout en apparaissant comme l'Anti-sujet de l'histoire sur la dimension pragmatique, joue le rôle de l'actant Observateur (Fontanille 1989) sur la dimension cognitive. Avant même d'être doté de la modalité du savoir, il *sait qu'il y a quelque chose à savoir*. Dixon doit regarder et savoir : c'est son travail et il y va de sa carrière ; et par conséquent il peut savoir, notamment grâce au système de caméras (acteur non humain délégué par lui) distribuées dans toutes les salles de l'aéroport, y compris les toilettes. C'est ainsi que la bizarre expérience vécue par Viktor est pour Dixon un *texte à construire*, une suite d'actions à structurer pour en saisir le sens. Et comme le spectateur voit ce que Dixon voit, il comprend avec lui le sens – signification et direction – du récit.

Face à Dixon, le Sujet narratif Viktor se qualifie très tôt comme l'actant cognitif complémentaire et symétrique de l'Observateur, plus précisément comme l'Informateur. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un acteur qui est espionné de haut, sans le savoir, par les caméras de Dixon, mais d'un actant qui est doté de la modalité « *savoir qu'il y a des choses à faire savoir* ».

4.3.1. Une saisie esthétique

Une des scènes les plus significatives du film permet de voir que Viktor a très bien compris le jeu sémiotique que, tout à fait involontairement, il est amené à jouer : ces caméras partout présentes, elles sont là pour l'espionner, pour suivre ses mouvements, pour anticiper ses intentions. Cherchant par tous les moyens possibles à se libérer de Viktor, Dixon lui dit que pour quelques minutes, à midi, les portes de l'aéroport ne seront pas contrôlées : aucun agent de la Sûreté ne sera là pour les surveiller. Donc Viktor pourra s'enfuir ! « Pendant cinq minutes, l'Amérique ne sera plus fermée pour toi ». Et Dixon file aussitôt vers sa salle de contrôle dans l'idée d'assister sur les écrans à la fuite tant attendue de Viktor. Mais Viktor a très vite compris le mécanisme de délégation du faire humain à des acteurs non humains : s'il n'y a pas d'agents de la Sûreté devant les portes, c'est parce qu'y sont installés des appareils qui font leur travail, peut-être même mieux qu'eux, des caméras connectées aux écrans de Dixon, lui qui veut connaître tous les mouvements de sa proie. Sachant donc qu'on l'espionne, Viktor s'arrête devant la sortie en un long moment d'hésitation : au-delà de cette porte, semble-t-il penser, il ne sera jamais un simple touriste étranger parmi tant d'autres mais un sans-papier sans toit ni loi.

A cet instant précis, le régime visuel du film reflète sur le plan plastique la thématique narrative, en produisant aussi une parfaite *saisie esthétique*⁵². Le plan sur Viktor en arrêt devant la porte vitrée est en effet construit à partir de l'extérieur, comme si c'était le monde qui regardait Viktor au moment où il s'apprête à s'échapper. De plus, la vitre de cette porte transparente est aussi réfléchissante, en sorte que le monde extérieur se superpose au visage de Viktor (cf. fig. 1). En somme, en ce moment d'hésitation, c'est-à-dire de perte du savoir faire pragmatique, se déclenche une sorte de défaillance cognitive et pathémique. Le sujet devient objet. Vice versa, le monde, devenu sujet, se tourne vers lui, l'extériorité le surplombe en le bloquant et en l'obligeant à reculer. Après quoi, alors que Viktor retrouve sa subjectivité, il n'est plus le même : il a décidé de rester et d'attendre la possibilité d'entrer aux Etats-Unis avec la permission nécessaire, c'est-à-dire avec un /pouvoir faire/ socialement partagé. Il comprend ainsi le pouvoir des caméras !

⁵² Greimas (1987a).



Fig. 1. Saisie esthétique

4.3.2. Jeux optiques

A partir de ce moment, le rythme d’alternance entre le point de vue de celui qui regarde et de celui qui est regardé s’accélère. Selon un jeu cinématographique déjà bien répertorié⁵³, Viktor regarde vers la caméra, vers Dixon qui est en train de l’observer, et en même temps vers le spectateur qui suit le film dans la salle. Alors, à se sentir surpris, Dixon perd contenance, son visage pour ainsi dire se décompose et, essayant de faire semblant que c’est seulement par hasard que son regard se pose ici ou là, il oriente prestement la caméra dans une autre direction. Viktor en profite pour se cacher sous la caméra, si bien que l’autre perd sa trace, et par suite aussi toute compétence interprétative : « Où est-t-il ? où est-t-il donc passé ? ». Enfin, troisième renversement, Viktor s’approche de nouveau de la caméra, de si près que son visage paraît déformé et, s’adressant nerveusement (mais itérativement) à son adversaire qui continue de l’observer, il s’écrie : « J’attends, j’attends ». Dixon comprend alors que Viktor – Informateur désormais hypercompétent – a gagné. Furibond, il s’aperçoit alors, en se retournant, que tout au long de cette scène, toute son équipe, tous les agents de la Sûreté n’ont cessé de le regarder faire : « Qu’avez-vous donc là à me regarder ? Allez, allez, filez ! ».

Ainsi donc, tout en sachant qu’il a des choses à faire savoir, Viktor ne fait maintenant plus rien pour les cacher aux yeux impitoyables de son Anti-sujet et Observateur. Il n’en a plus ni le besoin ni l’envie. En d’autres termes, tandis que son adversaire essaie d’instaurer un régime de contrôle (où à son *vouloir voir* devrait correspondre un *ne pas vouloir être vu*), lui, Viktor, récuse ce régime tout simplement en se montrant avec un parfait sans-gêne devant les caméras. De la part de Viktor, il n’y a ni ostentation ni pudeur ni modestie mais, avec une certaine perversion, un régime du *ne pas vouloir ne pas être vu*, un « j’m’en-foutisme » programmé qui annule le programme panoptique de Dixon⁵⁴.

Viktor sortira gagnant de cette confrontation cognitive parce que, comme Forrest Gump, il est doté d’une *transparence* absolue : il n’a rien à cacher, il est là seulement pour obtenir la signature du jazzman. *Transparence* : le matériel le plus utilisé dans les aéroports, justement pour délimiter intérieur et extérieur sur la dimension pragmatique (mais non cognitive⁵⁵), c’est bien sûr le verre. Cependant, les vitres du JFK, on l’a vu, ne sont pas seulement transpa-

⁵³ Cf. Casetti (1990).

⁵⁴ Sur ces « jeux optiques », cf. Landowski (1989).

⁵⁵ Cf. Hammad (2006).

rentes, elles sont de plus réfléchissantes : elles reflètent ce qui est au dehors⁵⁶. Si bien qu'à la fin, quand Viktor réussira à quitter l'aérogare pour se diriger vers New York, la célèbre *skyline* de la ville n'apparaîtra pas filmée directement mais réfléchie par le bâtiment de l'aéroport [cf. fig. 2].

Fig. 2. La ville
réfléchie dans
le JFK



4.4. Texte 4 : émergence du reality show

La parodie est très proche, et elle arrive en effet : ce sera le quatrième et dernier texte du film. On se souvient de la scène où Viktor devient un Informateur compétent en montrant non seulement qu'il se sait observé, mais aussi qu'il sait jouer avec les caméras. A la fin de cette scène on se rend compte que pendant que Dixon regardait Viktor, les autres agents de la Sûreté le regardaient, lui, en train de regarder Viktor. Viktor devient donc un double objet de spectacle. Mais il ne s'agit pas dans les deux cas du même spectacle : si Dixon regarde Viktor à des fins stratégiques – pour espionner ses mouvements –, les autres le regardent avec une curiosité innocente, comme un personnage de cinéma, simplement pour savoir comment se terminera cette affaire : « Voyons comment il va pouvoir se sortir de cette situation... ». Plusieurs fois au fil du récit, les hommes de Dixon se montrent fascinés par les petites aventures de cet homme un peu bizarre qu'est Viktor. Ils le regardent se dépêtrer avec ses petits problèmes, assistent à ses découvertes au jour le jour, participent à son étrange apprentissage anthropologique. A un certain moment, ils en viennent à parier entre eux sur son sort : « Réussira-t-il oui ou non à aller à New York ? »

Au-delà des hommes de la Sûreté, presque tous les habitués de l'aéroport – l'indien Gupta (préposé au nettoyage), le noir Mulroy (préposé aux bagages), le mexicain Enrique (préposé au *food*), la colombienne Torres (préposée à la douane), etc. – s'enthousiasment pour les aventures minimales de ce personnage qui arrive de si loin et ne comprend rien à leurs univers d'étrangers désormais (mal) intégrés. Ils le suivent dans tous ses détours, et le trouvant doté d'un courage qu'ils n'auraient pas, ils en font leur héros. Ils le gratifient même d'un logo : l'empreinte de sa main, photocopiée par erreur, sera accrochée partout dans les salles, les boutiques, les restaurants et les toilettes de l'aéroport.

En somme, dans ce quatrième texte, Viktor n'est plus le migrant qu'il fallait observer avec persévérance et inquiétude pour décider si un jour il serait digne, ou non, d'entrer au cœur de l'Empire et de faire partie de l'univers culturel et social de l'Amérique. Au contraire, il devient le protagoniste comique d'un film ou, mieux, d'une sorte d'émission de télévision relevant d'un genre très précis : le *reality show*. Prenez donc au hasard un type un peu bizarre, enfermez-le dans un espace clos, fournissez-lui les conditions minimales de survie, associez-le à d'autres types du même acabit. Et observez le spectacle. Le divertissement est assuré : tout

⁵⁶ Sur transparence et réflexion en architecture, cf. Pierantoni (1998).

deviendra un jeu, avec, bien sûr, des vainqueurs et des vaincus. L'influence d'un autre film célèbre, *The Truman show*, est ici évidente. S'il y a partout dans l'espace aéroportuaire autant d'écrans que de caméras, c'est parce que, comme déjà Big Brother le savait bien, l'écran télévisuel peut devenir un parfait espion.

5. Actions et passions spatiales

Il est clair maintenant que l'on peut affirmer qu'à sa manière, celui d'une expérience de pensée, *The Terminal* propose une véritable théorie des aéroports contemporains. Le vrai héros de ce film, en effet, ce n'est ni Viktor ni Dixon ; et ce qu'on y trouve de réellement significatif, ce n'est pas leur confrontation narrative, d'ailleurs quelque peu élémentaire. Le vrai héros, le vrai protagoniste de ces quatre textes qui se traduisent l'un l'autre tout au long du film, c'est bel et bien l'aéroport, le JFK. L'espace aéroportuaire n'est pas un simple décor pour des expériences humaines ou des péripéties sociales qui lui seraient étrangères. Au contraire, il faut le considérer comme un véritable actant narratif qui commande, par délégation, un certain nombre de programmes d'action et toutes sortes de passions chez des acteurs divers, humains ou non. Le JFK est d'abord un milieu ambiant où des choses se font, où se déroulent des actions. Et l'aéroport est aussi un lieu où on se rencontre, où des rapports intersubjectifs se nouent et se transforment en permanence. Mais surtout, l'aéroport est un espace qui *fait faire*, un Destinateur qui manipule les Sujets pour activer des programmes narratifs. En un mot, c'est un actant, un *topos* (Hammad 2006) investi de modalités toujours changeantes et qui contribuent de façon déterminante au développement narratif.

Réexaminons donc brièvement la série des délégations qui, à partir de cet espace, font émerger des personnes, des choses, et même d'autres espaces. Première et principale délégation, celle, sur le plan institutionnel, par laquelle l'aéroport confie à Dixon, acteur humain, la surveillance de ses frontières. Si l'espace veut rester entrouvert, il faut un actant pour contrôler ses seuils d'entrée et de sortie : telle est la fonction de Dixon, acteur délégué (par débrayage) qui assume le mandat de sauvegarder l'espace aéroportuaire et ses issues vers l'extérieur. Il y a ensuite la délégation de Dixon aux caméras, prothèses tactiques de son regard d'Observateur compétent, et aux écrans qui garantissent son *pouvoir voir* sur l'ensemble de l'espace de l'aéroport, tant vers l'intérieur que vers l'extérieur. Il y a en outre la distribution verticale des étages du bâtiment, qui produit des hiérarchies parmi les acteurs qui les parcourent selon la catégorie haut/bas ; et puis, encore, la distinction entre espaces publics (salles d'attente, magasins, restaurants, toilettes) et espaces privés (bureaux, salles pour Vip, consignes), ainsi que toute une série d'autres articulations spatiales qui parlent d'autres choses que d'elles-mêmes et donnent une représentation dynamique et une évaluation possible des interactions entre êtres humains, ou entre humains et non humains.

On peut donc affirmer qu'avant la confrontation narrative, pour ainsi dire standard, entre Sujet et Anti-sujet, il y en a une autre : celle, pré-supposée, entre Destinateur et Anti-destinateur, qui se manifeste, au niveau des acteurs, à travers l'opposition entre l'espace géant et ouvert de l'aéroport (Anti-destinateur, ou Destinateur de l'Anti-sujet) et celui d'un espace très petit et très intime, celui de la boîte à cacahouètes (américaines, cela va sans dire) qui renferme la collection de signatures et qui est sans aucun doute à interpréter comme la figure du Destinateur du Sujet de ce récit. Cet objet contenant est le symbole le plus évident de ce qui, pour Viktor, est vraiment important : son « chez soi », sa patrie. Quand Dixon lui propose de se déclarer prisonnier politique, exilé de son pays, il réplique : « Pourquoi devrais-je avoir peur de retourner en Krakhozie ? C'est mon pays ! » Et au chauffeur de taxi qui, dans la dernière scène, lui demande où aller, il répond sans hésitation : « Je veux retourner chez moi ». Extraterrestre ?

4-Vie et passions dans un village touristique ⁵⁷

1. Des passions collectives et des entités *faitiches*

La question des passions collectives, pour la recherche sémiotique, est évidente et confuse, banale et variée. D'une part, il est notoire que la sémiotique des passions est née du problème des stratégies (Fabbri, Sbisà 1985), et donc des relations – polémiques et contractuelles – intersubjectives et inter-actancielles ; de sorte que, comme Greimas et Fontanille (1991) l'ont clairement montré, chaque passion, même celles apparemment les plus intimes et solitaires telle que l'avarice, est toujours un fait social, un phénomène impliquant plusieurs sujets, ne serait-ce que parce que l'action et la passion se constituent mutuellement (Pezzini 1998 ; Fabbri 1998). Nous savons aussi que souvent les passions entraînent un dédoublement du sujet, sa division en différents actants (la colère est notre réaction contre quelqu'un qui a trahi nos attentes, mais elle cache mal un mécontentement plus fort envers nous-mêmes car nous avons placé nos attentes en celui-ci, Greimas 1983). D'autre part, dans le jeu de correspondances et de diffractions entre actants et acteurs, on ne voit pas clairement où se trouve la pluralité des sujets passionnés : est-elle dans la multiplicité des actants ou dans celle des acteurs ?

La passion est, en somme, collective pour plusieurs raisons et dans des manières différentes : une chose est la passion vécue ensemble par plusieurs acteurs (qui encouragent leur équipe au stade, ou la foule enthousiasmée par les discours du Duce), une autre chose est l'entêtement de celui qui, vu de l'extérieur, est bien conscient de ne pas savoir ou pouvoir faire quelque chose, mais le fait pourtant (Greimas et Fontanille 1991 ; Marrone 2001) ; une autre chose encore est la relation entre des acteurs passionnés entre eux, par exemple dans une relation d'envie, où chacun d'entre eux est chargé d'un rôle actantiel différent (Barthes 1977). Les récents événements de protestation – des mouvements révolutionnaires dans les pays du Maghreb aux différents *indignados* à travers le monde – sont nés surtout comme des événements passionnels, mais encore une fois il s'agit de quelque chose de différent de ce qu'on pourrait appeler une passion publique, qui, on le sait, doit être comprise dans le discours politique actuel comme l'envers de son alliée plus célèbre : l'opinion publique (Landowski 1989 ; Marrone, 2001).

Une manière de réorganiser la question, ou simplement de la revoir d'un autre point de vue, est de mettre entre parenthèses le calcul purement numérique (centré sur l'individu : la passion d'un ou de plusieurs sujets) et de considérer dès le départ l'agglomération complexe des passions collectives comme une configuration de sens de nature textuelle, avec tout ce que cela implique en termes d'affects, mais aussi de concepts, de praxis et de percepts, d'âmes et de corps, de chair et de choses – y compris, dans les choses, les technologies et les idéologies, les rêveries et les entités mystico-religieuses. S'ouvre ainsi une autre piste de recherche : la passion est collective aussi et parce qu'elle n'est jamais seulement humaine, étant donné qu'elle comprend – non seulement sur le plan des substances expressives et sémantiques, mais aussi sur le plan des formes d'expression et de contenu – des entités non-humaines, super-humaines, sous-humaines, post-humaines, et ainsi de suite. La passion est toujours collective aussi et parce qu'elle est toujours hybride, elle est un effet de sens de la nature d'un *faitiche* (Latour 1996).

⁵⁷ Paru dans *Passioni collettive*, dirigé par I. Pezzini, Roma, Nuova Cultura 2012 ; puis dans mon livre *Figure di città*, Milano, Mimesis, 2013, chap. 12.

Voilà pourquoi nous nous proposons ici d'argumenter à partir de l'espace et de la spatialité. Cela permet de travailler, tout d'abord, sur une passion qui est toujours processuelle, *en train se faire*, et qui, surtout, est diversement répartie entre des acteurs de différente nature et substance, tout en construisant diverses formes de collectifs et des réseaux. Et cela permet aussi de renverser le sens commun, et d'affirmer que la passion collective est la forme générale et non l'exception – l'exception étant l'affect intime et personnel, constitutif d'une identité individuelle isolée qui, en principe, se détacherait sur un fond pré-personnelle ou social neutre et indifférencié. Adopter le point de vue de l'espace, vu non pas comme un simple conteneur ou un élément de l'environnement narratif, mais comme un actant participant à l'action et à la passion (Hammad 2006), permet alors une de-anthropomorphisation plus évidente – et partageable – de la passion. Cela permet alors de mettre en évidence les articulations sémiotiques, pour ainsi dire à l'état pur, dans le sens de purement formelles, libres de tout substrat substantiel et substantialiste.

L'espace en effet, compris sémiotiquement, comme système et processus de signification, constitue une subjectivité qui en même temps le constitue : une subjectivité qui peut être – très rarement – individuelle ou – beaucoup plus souvent – collective, sociale, intersubjective. Dans l'analyse textuelle d'un certain espace et de ses procédures de construction et de transformation de la passion, se révéleront donc, en parallèle, les dispositifs de construction ou de décomposition de la subjectivité, à savoir, les processus de-subjectivation, d'a-subjectivation et de re-subjectivation qui ont lieu, aussi et surtout grâce à la passion collective.

Cela semble abstrus ou complexe, mais seulement en apparence. La démonstration suivante reposera sur une étude de cas qui, à partir de sa banalité apriorique laissera émerger, peu à peu, la complexité extraordinaire des structures et des procédures sémiotiques, sans doute généralisables et donc utilisables pour une théorie plus large de la passion collective. C'est le cas d'un village touristique sicilien (ou plutôt, situé en Sicile), qui, dans sa nature sémiotique transcende son articulation topologique pour y inclure les praxis sociales inscrites dans le projet de sens initial (ou même qui le dépassent). Mais il transcende aussi les discours sur lui-même, les diverses formes de représentation visuelle ou verbale qu'il peut avoir reçues, ainsi que l'imaginaire des valeurs qui est sous-jacent à ce village ainsi qu'à d'autres, y compris, dans cet imaginaire, les formes actuelles de critique « anti-touristique », ainsi que les analyses sociologiques ou les narrations littéraires progressivement produites sur le décrié tourisme populaire et de masse. Enfin et surtout, l'expérience personnelle de celui qui écrit, dans ce village, ne se situe que partiellement en marge de l'analyse : et cela par la force des choses (l'anthropologue n'étudie pas *les* villages, mais *dans* les villages, disait Geertz), par un choix méthodologique, qu'on pourrait dire post-herméneutique (la connaissance préalable sur l'objet de l'analyse, une fois expliquée, doit être incluse dans l'analyse même : l'analyste est le premier informateur de soi-même).

2. Des hétérotopies normalement renversantes

Sur le tourisme en général et sur les villages touristiques en particulier, beaucoup a été dit et écrit (d'un point de vue sémiotique, cf. Urbain 1991, 2002; Bruculeri 2008), pour le meilleur ou pour le pire, aussi bien dans une perspective apocalyptique qu'intégrative. On a parlé d'*enclaves* dorées, de villages touristiques tragiquement identiques, inutilement répartis dans une planète où tout est semblable à tout. On a même aussi affirmé que le célèbre village global n'est peut-être qu'un village touristique, sans doute moins gai que le nôtre, mais néanmoins plein de piscines et de falaises à couper le souffle, de bars et de restaurants tout compris, *all inclusive*, d'animateurs et de beaux maîtres-nageurs, de théâtres impromptus et de discothèques bruyantes, de corps glorieux et de plastiques remodelées par la chirurgie. D'ailleurs, qui a dit que, dans les villages touristiques, on s'amuse vingt-quatre heures sur vingt-quatre ? Il n'est pas exclu qu'on s'ennuie là-bas aussi, comme c'était le cas dans les

mythiques villages Bororo de l'ethnologue de *Tristes tropiques*, et comme c'est le cas dans les Disneyland, dans les parcs à thème, des usines de plaisir intensif, des milliers et milliers de pays des merveilles en deçà du miroir. Les non-lieux et les hyper-lieux, sont les deux facettes du même monde de la consommation, médiatique et non.

De tout cette littérature nous utiliserons uniquement – une clé d'accès privilégiée à Capo Calavà, un guide dans le guide – un court texte littéraire sur un village Valtur à Ostuni, publié dans *Allegro occidentale* par Francesco Piccolo (2003). Puisqu'il s'agit d'un récit satirique d'une expérience vécue avec une intention manifestement critique à l'égard de l'expérience même, ce texte garantit un degré suffisant d'approfondissement dans la description des structures spatio-temporelles d'un village touristique spécifique et, en même temps, la possibilité d'une certaine généralisation, à savoir, l'identification de quelques modèles d'analyse abstraits à reporter sur notre cas d'étude, pour vérifier leur portée herméneutique et pour les rediscuter théoriquement.

Piccolo, disons-le tout de suite, est du côté des « apocalyptiques », mais il est à sa manière un apocalyptique condescendant, ne serait-ce que parce que son sentiment de répulsion envers la massification du tourisme et le clinquant des danses qu'il voit dans les villages touristiques n'est pas – au moins en apparence – un a priori, mais il naît précisément d'une expérience sur le terrain. Sa manière procède d'une sorte de défamiliarisation méthodique qui, d'une part assure une certaine ironie descriptive, mais de l'autre finit par devenir constitutive, comme faisant partie elle-même du dispositif du village. En d'autres termes, du texte de Piccolo il ressort que le village touristique est le lieu où l'éventuel sentiment de défamiliarisation ressenti par le néophyte (qu'il soit décliné euphoriquement comme un émerveillement face à une rêverie pléthorique, ou dysphoriquement comme indignation pour les gaspillages de consommation et l'hypocrisie de fond qui les soutient) s'estompe progressivement. L'objectif de la machine-village est de faire en sorte que ses habitants (ou au moins, les touristes) s'acclimatent au monde 'doré' du village au point de le considérer comme normal, et donc nécessaire, et donc éternellement désirable. Qui va dans le village touristique – au moins, c'est le pari du dispositif – doit vouloir y retourner. En termes sémiotiques, le sentiment (nécessairement positif) du touriste envers le village coïncide avec la manipulation du premier par le deuxième : un renversement narratif (le jugement est une acceptation du contrat) qui est le pendant d'un monde à l'envers : le caractère exceptionnel de l'expérience touristique devient la norme, la règle de la vie quotidienne devient l'anomalie. Et donc, sans aucun paradoxe, le processus passionnel de la machine-village n'est pas une tension constante vers la gratification, par une intensification progressive d'un affect euphorique et exhibé (du genre : « maman, regarde comme je m'amuse !⁵⁸ ») mais, au contraire, une détente progressive qui tend à l'aphorie, à l'aboulie, à l'indifférence. Le village doit devenir village jusqu'au bout, un lieu de l'accoutumance existentielle, du train-train quotidien. De sorte que l'intense expérience initiale du franchissement des portes qui séparent l'« ici dehors » du « là-dedans », une sorte de rite de passage qui marque la différence sémiologique entre l'extérieur et l'intérieur, est ensuite inversée : c'est le monde « là-dehors » qui est étrange, opaque, incompréhensible, alors que le monde « ici dedans » (le pays de cocagne, du *potlatch* gastronomique, du fric, de l'idéologie macho et raciste, de l'esthétisation obsessionnelle des finitions et des ambiances), finit par être la loi ordinaire. Comme toutes les hétérotopies, celle-ci vise aussi à faire percevoir comme hétérotopie le monde extérieur et non pas celui qu'elle propose elle-même (Foucault, 1984).

Il y a un petit fragment dans le texte de Piccolo qui exprime bien ce sens d'adaptation progressive du sujet individuel au corps collectif, cette traversée silencieuse de l'observation plus ou moins sombre de ce qui se passe dans le village au partage a-critique de ses gestes

⁵⁸ Référence à une chanson pop des années 90 par le chanteur italien Jovanotti. N.d.T.

canoniques, des comportements stéréotypés qu'il produit, de ses valeurs profondes. Il vaut la peine de le rapporter en entier, car il nous sera utile par la suite :

D'autres choses sont arrivées, donc, en vrac, parmi celles dont j'ai souvenir : au dîner j'ai vu une dame mettre dans son sac à main une énorme mangue et demander ensuite quel est le goût de la mangue ; j'ai vu mon voisin de table manger une dizaine de plats et à la fin je l'ai vu avancer encore vers la table à pas lents et les yeux fixés sur l'assiette pour ne pas faire tomber son contenu, qui était, je ne pouvais pas y croire, de petites pâtes au bouillon ; j'ai vu des familles entières se faire prendre en photo avec le chapeau de cow-boy et des pistolets à la main devant la récréation d'un scénario western ; j'ai vu des animatrices faire ce petit jeu pour divertir les vacanciers : enfiler une balle de ping-pong dans un tube noir et demander à quelqu'un de la frapper à la sortie du tube avec un marteau, et j'ai vu un grand nombre de personnes attendre la sortie de la balle avec les nerfs tendus et le visage rougi, et surtout j'ai vu un type rusé qui donnait des coups continus dès que la balle avait été enfilée dans le tube, et quand il a réussi à la frapper, les gens ont dit « il a triché ! » ; j'ai tiré à l'arc avec un instructeur qui m'a dit que je devais penser que la flèche c'était moi, et j'y ai pensé continuellement, mais je n'ai même pas touché la cible une seule fois ; j'ai participé à un tournoi de tennis de table et j'ai perdu au premier tour contre un jeune et j'étais tellement énervé que quand il m'a salué le soir, je ne lui ai pas répondu ; j'ai vu, au même tournoi de tennis de table, un type sortir sa raquette personnelle d'un boîtier rouge étanche et dire à l'animateur que les règles internationales ne prévoient pas que au six-zéro l'on décrète la victoire « par capot » ; j'ai eu un massage du dos d'une demi-heure par une fille blonde qui a baissé mon maillot de bain et a frotté ses seins et, en me massant, elle m'a dit que si je faisais l'autre demi-heure je pourrais me retourner ; j'ai chanté « moi vagabond que je suis / vagabond que je ne suis rien d'autre⁵⁹ » à tue-tête, avec les autres, debout, les bras levés, allant de droite à gauche et en arrière ; j'ai dansé au bout de ma vie le Mambo number five ; j'ai dansé la salsa avec une fille qui dansait avec la bouche exclusivement ouverte ; j'ai entendu dire au chef du village cette phrase très belle : « Et puis, à dix-huit heures il y a un événement que nous ne pouvons pas considérer comme mondain : la sainte messe, qui aura lieu derrière la boutique » ; j'ai vu un des animateurs déguisé en « Mario le sauveteur⁶⁰ » faire un monologue avec Panariello, et le chef du village criait « en ce moment Oliver couronne le rêve de sa vie » ; et surtout, j'ai mangé une quantité de nourriture qu'on peut pas raconter.

Le lecteur aura peut-être retrouvé dans ce passage le style et les idées de David Forster Wallace dans *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again (Un truc soi-disant super auquel on ne me reprendra pas)*. L'expérience de la croisière racontée par Wallace se retrouve dans l'expérience de Piccoli dans un village Valtur. Il vaut la peine, à un autre moment, de revenir sur les deux textes pour une analyse comparative de nature socio-sémiotique : quelles sont les différences entre les hétérotopies dynamiques de la croisière et les hétérotopies statiques du village ? Foucault (1984), on le sait, nommait ainsi les deux endroits, en faisant du navire l'hétérotopie par excellence. Mais ici, notre intérêt est différent. Ce qui nous intéresse dans le texte de Piccolo, c'est la présence, à l'intérieur de l'acteur (celui qui dit « je »), de deux actants différents, ainsi que le passage progressif, dans l'histoire souterraine, du première au deuxième.

Le premier actant est un observateur qui regarde de l'extérieur et juge implicitement (« je l'ai vu ... j'ai vu ... j'ai vu ...») les incohérences qui se créent, en dehors de lui-même. Il s'agit d'un sujet dont la présence dans le village est fictive, car son action se limite à l'observation de ce que les autres font sans se contrôler. D'où une série de sanctions négatives implicites – voire : des moralisations – à propos de ce que nous pourrions appeler le manque de retenue de l'utilisateur moyen du village touristique. Ce qui est en jeu, on le comprend alors, ce n'est pas la spécification de ce qui est fait (manger, jouer, s'amuser dans les bagatelles les plus imprévisibles...), mais l'absence totale de la moindre programmation narrative (pourquoi les petites pâtes au bouillon après dix plats ? parce qu'elles étaient disponibles !). Celle-ci se paraphrase,

⁵⁹ Célèbre chanson pop des années 80 par le groupe italien I nomadi. N.d.T.

⁶⁰ Personnage comique joué par l'acteur italien Giorgio Panariello. N.d.T.

immédiatement, dans une dérive passionnelle pure, voire excessive : d'où, devant les yeux pétrifiés de l'observateur (cf. « je ne pouvais pas y croire »), la perte de retenue, de pudeur, du sens du ridicule et de la mesure, et l'entraînement concomitant dans une sorte d'auto-dégradation rituelle. La débauche !

L'autre actant est un véritable sujet narratif, à savoir, un actant du faire à tous égards qui, ayant perdu toute fonction d'observation et d'évaluation – et, avec elles, aussi le sens de la dignité – se laisse emporter par les événements et les existants, les hommes et les choses, dans cette même débauche que, jusqu'à un instant auparavant, il pointait du doigt avec un moralisme arrogant. La compénétration dans le corps collectif est progressive : le protagoniste tire à l'arc, mais il n'arrive pas à s'identifier avec la flèche (il n'arrive pas à se détacher de lui-même, même s'il y « pense continuellement », il n'adhère pas complètement aux valeurs en jeu) ; il participe au tournoi de tennis de table, mais il perd de manière spectaculaire, et, « énervé », ne répond pas à la salutation de celui qui l'a battu (l'assimilation des axiologies en vigueur se renforce) ; il se soumet à un massage semi-érotique qu'il ne semble pas mépriser, même s'il garde superficiellement un certain aplomb ; jusqu'à ce qu'il se lance à chanter des chansons en groupe, à danser à l'unisson avec les autres touristes, à s'épuiser dans le mambo. De sorte que, à l'entrée en scène du Destinateur du monde extérieur, la sainte messe, revient aussi la vision externe, mais seulement pour un moment, étant donné que le corps individuel est désormais un organisme partiel qui s'immerge dans un corps collectif plus grand, où manger en se gavant est une marque évidente de la boulimie sociale générale qui génère la figure tragique et stéréotypée de l'obèse désormais accepté, de l'excès, on l'a dit, qui devient une norme partagée et recherchée : une non-valeur resémantisée comme normalité. Toutes choses « qu'on ne peut pas raconter », à moins qu'elles ne soient le modèle idéal du village touristique mondial.

3. Départ : une tromperie méta-sémiotique

Où commencer, en conséquence, la description et l'analyse de notre village touristique ? Le point de départ ne peut qu'être arbitraire mais, progressivement motivé : et ce sera une peinture, notamment un trompe l'œil, pour la lecture duquel nous utilisons le bel essai que, sur ce curieux phénomène sémiotique, Omar Calabrese, peu de temps avant son départ, nous a légué. Très brièvement, au sujet du trompe l'œil, Calabrese (2010) établit quelques principes de base : il s'agit d'un texte – exemplaire, dans son radicalisme, du geste pictural en général – très efficace, au moins dans l'intention ; si d'une part il souligne le caractère de démiurge de l'artiste qui construit le monde plutôt que de le représenter, de l'autre il met en place un double énonciataire : un spectateur « victime » qui tombe dans la tromperie perpétrée par le cadre et qui interprète la fiction comme une réalité en concentrant son attention sur elle (« c'est beau ! ») et un spectateur « critique » qui est attentif non pas au représenté, mais à la représentation même, en appréciant non tant la réalité construite par la tromperie, mais plutôt les procédures de sa construction, prêtant ainsi son attention non tant au monde, mais plutôt à son créateur (« bravo ! »). Le dépassement de l'espace du support au profit de l'espace représenté est issu de la vision concomitante, bien que paradoxale, de la mise en continuité du monde fictif avec le monde réel, aussi et surtout grâce au renversement du rôle du cadre : un élément relais, à la fois de l'énoncé et de l'énonciation, le lieu où l'artifice pictural se montre dans sa performance en acte, en se révélant et en se cachant sans cesse. Le jeu, en somme, précisément parce qu'il stresse la perception visuelle, finit par être cognitif, pour ne pas dire intellectualiste : on voit ce que l'on sait déjà, on perçoit qu'on connaît.



fig. 1: Le trompe l'œil dans la salle du restaurant du village touristique de Capo Calavà

Dans notre peinture naïve tout cela revient magistralement. Au mur central du salon-restaurant du village touristique de Capo Calavà, en fait, se trouve un trompe l'œil révélateur (fig. 1). Peu importe – ici et maintenant – le goût de celui qui l'a réalisé, ni le goût de celui qui, en le commandant, a décidé de l'exposer. Ce qui attire l'attention du sémiologue, c'est que cette peinture semble être la meilleure condensation de tout ce que cet endroit est, de ce qu'il déclare et communique, en interne et vers l'extérieur. Une synthèse figurative d'un dispositif sémiotique beaucoup plus vaste, d'un discours social de longue portée qui, tout en se présentant sous une dominante spatiale, est en même temps la résultante jamais définitive de multiples manifestations textuelles et de leurs substances expressives.

La représentation est évidente, à première vue : il s'agit de la reproduction picturale de la vue qu'on apprécie depuis le village, et que le spectateur doit avoir admiré, juste avant d'entrer dans la salle. C'est précisément le petit golfe Capo Calavà, le long de la côte de Messine, avec le rocher sur la droite, la longue plage de sable doré, la mer bleue, les îles Éoliennes à l'horizon. Le point de vue, tout à fait typique, est d'en haut et de biais, probablement situé sur la petite colline qui, de l'autre côté, referme la baie. C'est une touche de vraisemblance énonciative (« c'est exactement comme on le voit depuis là-bas ! ») qui, en poursuivant l'effet « carte postale », dicte au spectateur l'usage correct – touristique et esthétisant – du territoire. Jusqu'ici, on retrouve le spectateur « victime » du contenu de l'image. Différente est la réception du spectateur « critique », qui capte aussi, avec le contenu de la peinture, ses opérations et techniques de production picturale qui l'ont mise en texte. La procédure qui produit effet « carte postale » contraste, en fait, avec le choix du genre textuel choisi par l'artiste populaire : justement, le genre du trompe l'œil, avec une fenêtre en saillie, qui est très probablement une citation du peintre Antonello de Messine, né dans cette région. L'œil constitutivement trompé du spectateur attentif aux détails picturaux, prêt à percevoir comme fausse une fenêtre qui se présente comme vraie, fait le travail opposé de celui du touriste qui est à recherche de médiocres effets de paysage.

Le destinataire victime et le destinataire critique, en somme, non seulement ne coïncident pas, mais ils entrent en collision : si le premier regard saisit exclusivement la partie du monde encadrée, le petit golfe sicilien « enchanté », le second regard saisit en outre le cadre, évidemment fictif (balustrade de marbre, livre posé de biais, lierre grim pant qui embellit : tous peints sur le mur par une main mimétique et soigneuse), en adoptant un autre niveau énonciatif, à sa manière lui aussi présent dans la peinture murale. Donc, Capo Calavà est entre guillemets, et le déclare ouvertement : c'est une entité à cheval sur deux mondes, qui les met en communication, les déverse l'un dans l'autre, tout en assumant également la tâche de déclarer tout cela.

Mais notre peinture n'épuise pas encore son sens : en intégrant dans ses frontières ce qui à première vue aurait pu ressembler à un contexte pur, mais qui en fait est saisi comme co-texte silencieux, la peinture enrichit et transforme partiellement ses effets sémantiques. L'emplacement de la peinture à l'intérieur du dispositif spatial du restaurant, en fait, n'est pas innocent. En dehors de la rime figurative entre le lierre grimpant et la plante au premier plan dans la photo – une touche magistrale de qui sait faire et relance – le trompe l'œil est placé juste en face d'une fenêtre, depuis laquelle on peut justement admirer la scène représentée. Le spectateur à la fenêtre et le spectateur de la peinture, le dos tourné, vivent la même expérience : une réel, et l'autre fictive – et il importe peu de déterminer quelle est l'une et quelle est l'autre. Ce qui importe est le mécanisme de dédoublement qui reproduit le phénomène de réflexion. Le trompe l'œil acquiert un troisième degré de lecture : il est le miroir du point de vue topologique du salon auquel il appartient.

On doit examiner ici la signification du livre rouge, qui est loin de n'être qu'un détail (fig. 1, en bas). Le jeu inventif de l'artiste est très révélateur. D'une part, c'est un objet quelconque qui montre avec une ironie raffinée l'artifice visuel (« je suis posé sur un parapet de marbre faussement en saillie »), et qui est chargé en complément d'un rôle de légende : il porte le titre de la peinture, un titre d'ailleurs très général, comme le ferait l'étiquette placée à côté du coin inférieur droit d'une peinture dans un musée. D'autre part, précisément parce qu'il est interne au dispositif textuel perçu par le spectateur critique, le livre-étiquette doit également être lu à un troisième niveau, où il révèle son mécanisme sémiotique complexe : il déclare assurer cette triple fonction, en même temps sémiotique (« je suis un livre »), méta-sémiotique (« je suis sur une fausse balustrade ») et méta-méta-sémiotiques (« je fait l'économie des moyens de communication, en jouant un double rôle »). Tout cela, en exposant un titre dont la généralité extrême – « Paysage » – semble vouloir nier ce qu'il explicite euphoriquement.

Voici, dans ce jeu où le mode d'emploi pour l'usage visuel et corporel de l'espace est en même temps révélé et caché, en ancrant le vécu dans un discours qui le sémantise et le sur-détermine, se trouve presque certainement le dispositif spatial, rhétorique, communicatif, commercial, idéologique du village touristique. L'obscénité de tout village touristique, peut-être, et au moins, l'obscénité de celui-ci : le village touristique et le guide du village se confondent, le village est donc son propre guide.

4. Géographies idéales

La nature textuelle de notre village peut être rapidement identifiée. Ses frontières, par exemple, sont clairement identifiables, tantôt sur le plan de l'expression et de ses substances tantôt sur le plan du contenu sémantique. L'emplacement physique et géographique du village suit, sur ses trois côtés, quatre saillances de la région (fig. 3) : la montagne qui entoure le village et qui se termine avec le rocher sur la mer (dont la fonction de limite est retracée à partir du chemin de fer caché parmi les arbres, mais acoustiquement présent en raison du passage fréquent des trains, la mer, à l'horizon de laquelle se démarquent les îles Eoliennes; le portillon d'entrée, avec un grand et inquiétant arc (qui ressemble étrangement aux arcs angoissants dans des espaces de concentration de toute autre nature) et une barrière de passage à niveau (fig. 3).



fig. 2: Village de Capo Calavà (de Google Earth)



fig. 3: entrée au village

Mis à part la route et un petit mur d'enceinte qui est loin d'être insurmontable, le quatrième côté du village n'est pas représenté physiquement, et peut-être est-ce pour cela qu'il se révèle le plus efficace et efficace. En coupant de travers la plage et l'ensemble du territoire de Capo Calavà, il divise idéalement le petit golfe, en attribuant une moitié au village (/fermé/, /privé/) et l'autre moitié à l'usage commun (/ouvert/, /public/). Même si elle n'est pas indiquée matériellement, et présente physiquement, cette frontière qui, sur la plage, distingue la partie privée de la partie publique, est, du point de vue juridique, insurmontable, et donc jamais réellement franchie, même pas pour aller chercher une glace ou une pizza au kiosque public, placé à quelques mètres du village de l'autre côté du golfe. Comme d'habitude, la limite sémantique du *ne-pas-pouvoir-faire* rétroagit sur le plan de l'expression, en le créant.

Il en résulte un petit espace clos, isolé du reste du monde, autarcique, auto-suffisant car rigidelement auto-organisé – une hétérotopie, avons-nous déjà dit – avec tout ce que cela implique en termes de relations de pouvoir et de tentatives de résistance, ainsi que, nous le verrons, en termes d'exhibitions et de dissimulations, de mises en scène et de coulisses. Toutes les relations et les itinéraires sont prévus ou prescrits, interdits ou permis, globalement circonscrits à l'intérieur du village, et il n'y a donc plus rien en dehors qui pourrait concerner le vacancier, rien qui pourrait l'attirer, aucun parcours narratif à suivre, aucun objet de désir à atteindre. À moins qu'il ne s'agisse de visites guidées organisées par la machine du village même, des sortes d'extensions temporaires et provisoires vers des attractions touristiques de la région, rigidelement circonscrites par une limite, qui n'est pas spatiale mais temporelle (« excursions aux îles : départ à 7h retour 21h »).

Il va sans dire que, comme l'observait Lotman (2000) à propos d'autres sémiotiques spatiales, la séparation entre l'intérieur et l'extérieur est reproduite à l'intérieur : de sorte que, par exemple, la zone du check-in et du check-out donnant sur la frontière forte de la barrière, même en étant riche en services technologiques, n'est presque jamais fréquentée, sauf pour les moments d'arrivée et de départ, et de même, pour les allées arborées qui relient cette zone au centre du village. L'opposition entre intérieur et extérieur, rigide en soi, strictement inscrite dans le territoire physique et conceptuel, doit être néanmoins articulée de manière progressive sur la modalité de l'intensité : il y a des zones plus internes et d'autres qui le sont moins, et des zones plus externes et d'autres moins, des zones plus centrales, et d'autres périphériques, et à l'intérieur de chacune d'elles, comme dans une poupée russe, on retrouve les mêmes différenciations graduelles, dans la plupart des cas données par des pratiques d'usage de l'espace et par son articulation architecturale et urbaine. Cette configuration à cercles concentriques du village a pour résultat global un *effet de fermeture extrême* par rapport à l'extérieur, cet extérieur compris comme une idée, qui se projette ensuite sur la réalité physique, et en parallèle une sorte de spirale qui, comme le papier attrape-mouches, absorbe les subjectivités vers le centre, un hyper-centre ultime et supératif.

A ce propos, on remarquera que le logo du village (fig. 4), tel qu'il est présenté dans le dépliant promotionnel, ne fait que souligner cet aspect de fermeture territoriale et d'inscription du sujet – spatial et humain – dans l'espace clos du village. Le double C du nom géographique, devenu nom de marque, est, de par ses traits figuraux, une forme qui entoure et renferme, comme un cadre de peinture qui retient un paysage, comme une propriété privée offerte en cadeau au consommateur, qui est lui-même pris dans ce même cadre, mais dans une autre manifestation textuelle, et en tant que prisonnier bienheureux. L'espace et la subjectivité échangent leurs rôles, en se révélant pour ce qu'ils sont, les deux faces d'une même proposition commerciale touristique.



fig. 4: logo du village avec la double C englobant

5. En creusant un peu

Si on passe de cette structuration topologique évidente, à une autre de type décidément plus sémiotique, c'est-à-dire plus profonde, on se rend compte que la distribution interne des espaces, ainsi que celle des temps et des acteurs, tend progressivement à annuler l'organisation explicite par fonctions (salle à manger, chambres à coucher, espace pour l'apéritif, la discothèque, etc., avec leurs horaires de fréquentation et, leur acteurs et leurs rôles thématiques qu'y résident) au profit d'une autre organisation liée à des signifiés plus abstraits, de nature fortement narrative, et à des signifiants pour les manifester.

En général, l'espace, le temps et les acteurs sont rigidement organisés pour intensifier le plaisir touristique d'ensemble, chacun d'entre eux étant pourvu d'une fonction ou d'un rôle qui vise un seul objectif général qui est celui du divertissement à tout prix. Le temps, par exemple, dans son organisation horaire rigide – répétée plusieurs fois au microphone et affichée dans plusieurs endroits sur des pancartes dédiées – dirige tout : le séjour dure une se-

maine (du dimanche au samedi) ; chaque jour a sa particularité (réception et organisation, acclimatation, tournois divers, excursion aux îles, soirée de gala ...) ; chaque horaire est consacré à des tâches spécifiques (éveil musculaire au matin, petit déjeuner, baignade dans la piscine, aquagym, déjeuner, tournois d'après-midi, dîner, baby dancing, spectacle, discothèque ...). Les espaces sont eux aussi clairement distingués et spécialisés : piscine, plage, bar, restaurant, baby club, petit théâtre, discothèque, bungalows avec chambres à coucher... Mais ces fonctions ont tendance à devenir, ainsi, de moins en moins des fonctions et de plus en plus des significations, car elles transcendent l'organisation de surface, et se réfèrent à une structure sous-jacente d'ordre idéologique, voire mythique.

Par exemple, comme le remarque aussi Piccolo dans son ouvrage, les chambres à coucher sont relativement dépouillées, presque en contraste avec le luxe frimeur des espaces communs, et elles sont même un peu tristes ; sauf la douche, absolument nécessaire. Les chambres, donc, ne sont pas conçues, et souvent ne sont pas vécues, en tant que lieux pour dormir (c'est un village qui ne dort jamais, ou du moins tend à le nier), mais en tant que lieux pour se rafraîchir un moment, prendre une douche et repartir vers le cœur du village. Et ceux qui y vont pour se reposer, des usagers empiriques très mal considérés, semblent déplacés : protester contre la misère des chambres (comme contre la musique trop forte pendant la nuit) est inopportun et ridicule.

De même, au cours de la journée, les animateurs ont chacun une tâche spécifique et hiérarchisée (le chef du village, le chef adjoint, les instructeurs de divers sports, le gardien de la piscine, les sauveteurs, le photographe, etc.), mais ils finissent pourtant par faire un peu de tout en se superposant et en se confondant : le maître-nageur fait des sketches à la plage, puis le soir au petit théâtre il joue des chansons folkloriques ; l'institutrice de volley-ball organise des danses de groupe ; le chef adjoint est le directeur des petits spectacles de soirée, le photographe est un excellent danseur adulé par les dames âgées... Le plaisir de la règle du jeu, comme dans le cirque, est dans son instabilité, et se situe justement dans ce changement constant des tâches qui finit par faire de l'animateur individuel un animateur quelconque : un seul rôle thématique avec une signification stable car elle est un hyperonyme, à opposer – on le verra – à un autre rôle thématique fort du village, lui aussi un hyperonyme, qui est, évidemment, celui du touriste vacancier.

Ainsi, commence à émerger l'idéologie secrète de cette fabrique du divertissement – apparemment trompeuse mais, en termes plus techniques, seulement « poétique » – qu'est le village touristique. D'une part, on articule et on fige les horaires de la journée, les lieux et les spectacles qui s'y déroulent, les tâches des acteurs qui y séjournent. C'est la construction d'un paradigme de possibilités : au village, on peut faire beaucoup de choses différentes (rester vautrés sur la plage, faire la fête à la piscine, flirter avec le premier venu, s'exhiber dans tous les sports imaginables, danser n'importe comment et chanter à pleins poumons...). Il suffit de choisir et d'organiser le syntagme de ses choix, en somme de construire soi-même ses vacances préférées. L'oscillation entre faire ce qui est programmé (*devoir*) et faire ce qu'on préfère (*vouloir*) est constante, car elle est prévue en amont.

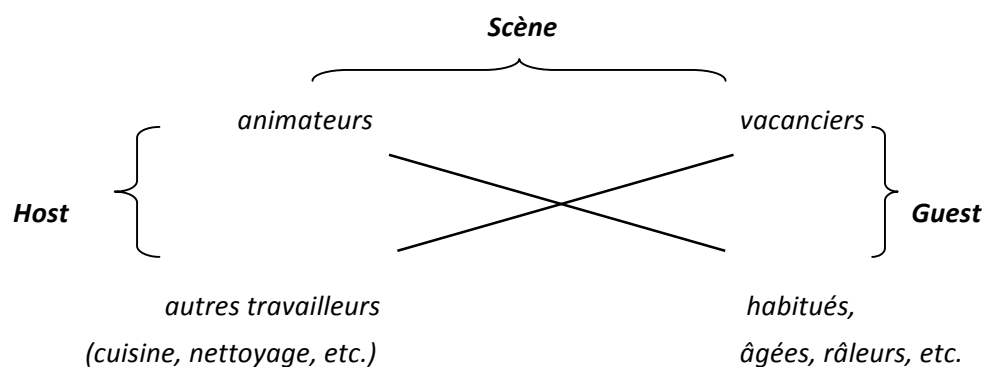
D'autre part, l'hyper-organisation, comme c'est le cas souvent, tend à implorer : au point que chacun ne fait plus ce qu'il veut réellement, mais seulement ce qui lui arrive par hasard. Un animateur annonce-t-il à grands cris, en passant à la plage, le prochain tournoi de tennis de table (prévu depuis un certain temps sur toutes les affiches sans que personne ne l'ait remarqué) ? Et voilà que beaucoup se lèvent de leur chaises longues, saupoudrés de sable et transpirants, se rassemblent sur le terrain de jeu avec leurs petites raquettes en main. Le photographe souriant passe-t-il pour « surprendre » ceux qui sont dans la piscine ? Voilà qu'on improvise un concours de beauté devant la caméra impertinente. L'aquagym commence-t-elle, ponctuellement, à la piscine ? Voilà qu'on abandonne au bord de la piscine des poupées muettes d'entraînement pour la plongée et qu'on se jette dans le chaos des corps caracolants. Et, de même, on danse au bord la mer, on fait du sport dans la piscine, on chante

au bar, on se regarde tendrement dans les yeux pendant le tournoi de minifoot... L'utilisation officielle du temps, annoncée bien à l'avance par les haut-parleurs et les panneaux d'affichage dispersés partout, invite déjà, en fait, à cette *projection poétique du paradigme sur le syntagme*. Chaque moment de la journée, ainsi, n'est pas limité à faire une seule chose, mais au moins deux ou plus : 8 heures (petit déjeuner + éveil musculaire + ?), avant le déjeuner et le dîner (apéritif + musique + ?), après le déjeuner (café + musique de divertissement + ?), après dîner (café + baby dancing + ?), en fin de soirée (feux de joie sur la plage + discothèque, etc.). Ce qui est donc programmé, c'est une certaine forme de spontanéité – ou, si l'on veut, la spontanéité est, de manière diffuse et tendancielle, comme prévue à l'avance : rien ne doit être laissé au hasard, de sorte que tout soit un hasard – ou vice-versa. En utilisant les catégories de Landowski (2005), on pourrait dire, donc, qu'ici la logique de la régularité, typique de la *programmation*, se transforme en son contraire, c'est-à-dire dans la logique de l'aléa, typique de l'*accident*. Nous devons y revenir.

6. L'isotopie spectaculaire et la narration sous-jacente

Dans son texte sur le village Valtur, Piccolo observe, toujours à propos du dénuement des chambres, qu'elles sont dépourvues de télévision parce que tout dans le village est une grande émission de télévision continue. Inutile de regarder la télé, parce que l'on y est plongé. Cette observation mérite d'être reprise et approfondie. L'idée de la télé qui se déploie dans l'espace doit être déclinée, nous pensons, dans le sens d'une isotopie spectaculaire de fond qui imprègne toute l'organisation, paradigmatique et syntagmatique, du village. Tout se passe comme si on était sur scène, devant une caméra, pour un spectateur voyeur qui, tôt ou tard, se trouvera lui aussi sur scène. Ce qu'on fait, on le fait pour s'exhiber devant un public, virtuel ou réel, cela n'a pas d'importance, mais toujours présent dans son rôle de spectateur exigeant et persistant, comme, très clairement, dans une émission de télé réalité. Au point que, à certains égards, nous pourrions inverser le raisonnement : c'est peut-être la télé, et notamment la télé-réalité, qui est un succédané de grand village touristique⁶¹.

Tout cela déclenche l'opérativité d'un axe sémantique très précis, de type goffmanien pour ainsi dire, qui oppose la /scène/ aux /coulisses/, avec la médiation implicite de la /salle/. Cet axe se croise avec un autre, plus évident, qui est la base pour ainsi dire institutionnelle de chaque village touristique : ce qui oppose, comme on le dit dans ce domaine, *guest* et *host*, c'est-à-dire les /touristes/ aux /hôtes/, les premiers nécessairement temporaires tandis que les deuxièmes stationnaires. L'intersection de ces deux axes fait émerger le système profond des acteurs présents dans le village, avec de nouveaux personnages jusque-là non considérés, où l'identité de chacun d'entre eux est, une fois déterminée sur le plan relationnel, structurale par définition, c'est-à-dire, donnée à partir des différences de chacun par rapport à tous les autres simultanément. D'où le carré sémiotique :



⁶¹ L'aéroport analysé dans le chap. 3 rencontre ainsi notre village...

Coulisses

Il en ressort que, si sur la scène du village se confrontent en apparence les *animateurs* et les *vacanciers*, à savoir, les protagonistes incontestés du récit qui est sous-jacent à son organisation topologique et idéologique, il faut au moins considérer deux autres figures actuelles, les deux prévues par le schéma sémantique reconstruit ci-dessus, et elles aussi impliquées, à leur manière, dans des relations mutuelles polémiques et contractuelles : d'une part, il y a tous les *autres travailleurs* qui font effectivement fonctionner, et donc qui gardent en vie la machine-village, mais que personne ne voit jamais ni ne salue ; et d'autre part, le grand nombre de touristes qui sont en quête non pas de divertissement à tout prix, mais de repos et de rafraîchissement à bas prix, et qui sont en revanche constamment rejetés aux marges, car ils ne sont pas inclus dans l'organisation idéologique générale du lieu. Les deux, les *travailleurs cachés* et les *habitués*, fonctionnent donc en silence, dans l'invisibilité, comme une sorte de contrepoids thymique aux exagérations constitutives de ce qui se passe sur la scène.⁶²

Il convient également de noter, si on se rapproche à ce qui a été dit ci-dessus à propos de la peinture au restaurant, l'isotopie spectaculaire ne fonctionne pas seulement sur le plan ontologique du véritable spectacle ou de ses métaphores immédiates, de type goffmanien, mais elle est aussi active à un niveau plus subtil et formel de l'énonciation énoncée, c'est-à-dire, comme dédoublement systématique du discours et de l'énonciation de chaque action, événement ou existant dans et du village. Ici, tout est à la fois fait et dit, vécu et exhibé, parlé et montré, pensé et représenté. Le village est ce qu'il est, mais en même temps, il est manifestement parlé, par « auto-description » : ce qui le rend, pour ainsi dire, encore plus réel, effectif. D'ailleurs, de quoi parle-t-on avec des inconnus, dans les conversations de tous les jours à la table du dîner, au bar devant un café, sur la plage sous le soleil ? C'est évident : du village même, de ses opportunités et de ses plaisirs, de ses héros et de son passé mythique, des autres villages où l'on a été les années précédentes. Certaines disent que, à un moment donné, parmi les animateurs du village il y avait même Fiorello⁶³, et bien sûr, personne ne prend la peine de vérifier.

Exactement comme dans le trompe l'œil du restaurant, le régime énonciatif du village touristique est doublement constitutif, où le discours de l'espace et le discours sur l'espace se croisent pour devenir une seule réalité sémiotique. Ainsi, le soir, en se promenant dans les allées des commerces, on voit exposées de minuscules photographies « volées » au cours de la journée, qui fonctionnent d'un côté comme un autre produit à offrir aux vacanciers, de l'autre, comme une image dédoublée de la vie vécue avec sa reproduction photographique. D'où les nombreux dilemmes existentiels tels que : je plonge du plongeur de la piscine, je fais un saut acrobatique, je me lance dans un match de volley-ball, je me lâche dans une danse de groupe, j'embrasse un enfant de couleur perdu sur la plage : parce que j'en ai envie, ou parce que je veux me revoir le soir dans la galerie de photos ? Le but et ses moyens échangent leurs rôles. Ainsi, la série de photographies exposée dans la rue des commerces, manifeste une

⁶² Pour aller jusqu'au bout du raisonnement, concernant l'ensemble du système des acteurs, on devrait inclure les non-humains, et notamment les objets, et l'interobjectivité qui les tient ensemble : il faudrait considérer non seulement la présence de figurations fixes – vêtements et accessoires, bandanas, tatouages, appareils photographiques, caméras – mais aussi les absences : pas de télévision ni de radio, pas de téléphones portables ni d'ordinateurs ; il n'y a pas besoin de technologies pour socialiser. Le village est son propre réseau social, pour ainsi dire, naturel, une technologie médiatique en lui-même, et en tant que tel, il exclut d'autres technologies qui pourrait nuire à son fonctionnement et lui faire concurrence : imaginez si quelqu'un commençait à chatter avec des inconnus

⁶³ Présentateur et chanteur, né à Catane. N.d.T.

deuxième fois l'espace, le temps et les acteurs, et *témoigne* de qui a passé la matinée à la plage, le midi à la piscine, l'après-midi au tournoi de ping-pong, le soir au théâtre, la nuit à la discothèque. Sans parler du tube de l'été que le gérant du village, l'opérateur touristique Going, impose aux vacanciers comme interlude musical publicitaire entre une activité et l'autre, de l'éveil musculaire de huit heures du matin jusqu'à deux heures du matin, et que tout le monde chantonne en mimant ses paroles : ces paroles parlent, évidemment, de la vie du village, des ses grands moments, des ses pics astraux d'amusement, des droits et des devoirs du bon vacancier. Il s'intitule *Bienvenus dans le monde de Going* : le monde expérimenté du village et le monde chanté de Going sont la même chose. Comme si cela ne suffisait pas, la nature y met du sien : la paroi dominante de la montagne renvoie comme une sorte d'écho tout ce qui est dit ou chanté par les haut-parleurs, et dédoublent le régime auditif, déjà *high*, dans le village.

Ironie ou méta-discursivité ? Les deux : on peut en voir une preuve supplémentaire dans les véritables rituels de dégradation auxquels tous indistinctement se soumettent, en soirée, au théâtre. Devant un public, empirique cette fois, dans les tribunes du petit théâtre, les vacanciers se prêtent à faire des choses absurdes ou difficiles ou hors norme comme danser en groupe de manière désynchronisée, se déguiser en changeant de sexe, se lancer dans des déclarations d'amour invraisemblables (le spectacle préféré s'intitule : le *nerd* et la bonasse), chanter à pleins poumons au karaoké, réciter comme des chèvres. Le but est warholien : être des héros pour un jour ou plutôt, ce qui revient au même, être moqué bruyamment par tous les autres qui assistent incrédules, et surtout par le chef du village, le seul parmi les animateurs auquel est décerné le rôle mythique de trickster (dans ce cas aussi, le modèle est dérivé de la télévision).

Si nous voulions mettre en ordre les observations menées jusqu'à là, nous pourrions esquisser une sorte de métarécit général et collectif à l'intérieur duquel se déploie l'idéologie du village, sous la forme d'un schéma dans lequel on reconnaît les quatre moments du schéma narratif canonique et ses liens avec les actants et les acteurs :

<i>Manipulation</i>	<i>destinateurs manipulateurs</i> : les chefs-animateurs qui servent de modèle idéal dans le sport, la natation, la danse et le chant, et dans les prestations érotiques diffuses et mal cachées
<i>Compétence</i>	<i>adjuvants</i> : les animateurs et autre personnel enseignant les pratiques sportives, etc.
<i>Performance</i>	<i>sujets opérateurs</i> : les touristes
<i>Sanction positive</i>	<i>destinateurs qui sanctionnent</i> : les parents et les différents vacanciers
<i>Sanction négative (ironique)</i>	<i>destinateur qui sanctionne</i> : chef du village

D'où la possibilité de repenser un peu plus en profondeur l'organisation des espaces villageois, selon le même schéma narratif:

espaces hétérotopiques

(bureaux, tribunes du théâtre)

Vs

espaces topiques



espaces paratopiques

(douche dans la chambre, lieux d'entraînement)

Vs

espace utopiques

(piscine, plage, théâtre, discotaires sportives, restaurant)

7. Marasme corporel dans la soupe primordiale

Mais peut-être y a-t-il un autre niveau de sens et un autre point de vue théorique à partir desquels considérer tout cela, en réactivant partiellement, et en la rendant plus complexe et plus claire, l'articulation sémiotique du village reconstruite jusqu'ici. L'hypertrophie de l'organisation, généralisée à tous les niveaux et dimensions, comme déjà dit, est inversée dans son contraire. Si on essaie de réfléchir un peu plus sur ce processus, on se rend compte qu'il s'agit d'un processus morbide. Le résultat est en fait, à la longue, la mise en place d'un régime panique de l'esthésie collective, où le corps commun, sans frontières entre individus, est en prise directe avec le monde, avec les choses, les éléments atmosphériques fondamentaux, et les autres. Il n'y a plus de frontière entre soi et autrui, entre moi et toi, entre le je et les choses (Landowski 2004).

Comme cela se fait-il ? On l'a dit : en accentuant le *monde poétique*. Le paradigme de la programmation, très rigide et éternellement reproposé des choix d'action, en impliquant les lieux, les temps et les acteurs, se déploie sur le syntagme de l'accident, à savoir sur les processus concrets de comportement des sujets individuels, en chevauchant et en combinant des choix donnés comme des alternatives, de sorte que les espaces, les temps et les acteurs dédiés à certaines actions sont en fait utilisés pour d'autres actions, ou peut-être réalisées en même temps : on mange à la mer, on danse sur la plage, on récite au restaurant, on écoute de la musique pendant qu'on dort, et ainsi de suite. Les divisions temporelles, spatiales, actuelles se dissolvent. Les divisions plus profondes, celles qui existent entre les rôles thématiques et actants, aussi ; et se redéplient les modalités du faire, du pouvoir-faire, du vouloir et du savoir, mais aussi du croire et, plus profondément, de l'être.



figg. 5-6: aquagym

Tout cela amène à l'installation d'un régime de sens très différent que, pour simplifier, nous pourrions ramener à une modification du point de vue, à savoir, du regard sur le village. Le point de vue privilégié sur le lieu – que nous pourrions considérer comme le sujet épistémologique qui, en observant l'espace, en détermine la signification profonde – descend vers le bas. Si au début nous avons pu le retrouver, dans la peinture du restaurant, dans le point de vue situé au sommet de la montagne, maintenant, nous pouvons supposer qu'il s'égare dans les allées du village, et devient la perspective immergée en bas, celle des passants et des vacanciers qui réassemble la machine de l'amusement à son goût en se l'appropriant. Mais, pourrait-on dire, les choses vont plus loin encore, parce que le village même, en quelque

sorte, prévoit à l'intérieur de son organisation idéologique sa propre subversion, non pas tant comme appropriation individuelle, mais plus radicalement, en termes d'installation d'un véritable corps social. Ainsi, le point de vue va s'abaisser encore, au niveau de la ceinture, puis – comme l'on dit avec une expression trash – sous la ceinture, et enfin il atteint le niveau du sol ou, si l'on veut, le ras de l'eau.

Nous découvrons alors que *c'est depuis l'intérieur de la piscine qu'il faut regarder le monde du village, immergés dans un liquide en même temps ancestral et social*. Être immergé dans la piscine – une sorte de « soupe primordiale » – est la condition idéale (dans le double sens de « meilleure » et de « sémiotiquement inscrite ») du vacancier prévue par le texte spatial du village, avec toutes les conséquences que cela implique en termes d'action et surtout de passions, de synesthésies sensorielles et de relances inter-corporelles, de plaisirs diffus et d'extases quotidiennes. C'est la formule gagnante, expérimentée et reproduite à l'infini, du village touristique, celle qui résume le mieux (en dépit du trompe l'œil du restaurant, qui ignorait totalement la piscine), son sens profond, ce qu'on pourrait appeler sa vérité.

Et voici l'apothéose des activités du village : l'aquagym collective, à midi pile, avec le soleil à pic sur les têtes, et les premières langueurs du repas qui va être servi, le dernier effort commun avant la débauche pseudo-gastronomique quotidienne (fig. 5 - 6). Des jets d'eau et de sueur, de l'eau partout qui masse et bouscule, des rayons de feu qui se reflètent sur les lunettes à effet miroir et repartent qui sait où, des chansons croassantes, des bruits, des cris, des gémissements et leurs échos sur la montagne, des rires, des corps qui sautent à l'unisson, se tortillent, se touchent, se frottent, s'esquivent, des enfants qui nagent, d'autres qui crient, et l'institutrice qui bat le rythme d'une musique poussée à fond, que personne ne suit bien. La gymnastique, ici, consiste dans la négation absolue du sport, dans l'absence de règles claires et distinctes, dans l'abandon de toute ambition d'acquérir une compétence, dans une performance qui est une euphorie pure et collective, une fin en soi.

Pensons aussi aux danses en groupe redondantes, qui, dans les premiers jours ont lieu seulement au théâtre, puis, une fois les vacanciers acclimatés, ont même lieu à la plage, et à partir de là progressivement un peu partout. Au début, ce sont seulement les enfants qui s'agitent en dehors des endroits désignés ; puis tous ensemble, passionnément, s'adaptent. Même les rituels de dégradation du soir doivent être repensés dans ce cadre conceptuel, en ce moment de renversement cathartique, où le problème n'est pas d'être sur scène et de se faire connaître, mais de transcender les axiologies du beau et du laid, du juste et de l'injuste, de la scène et des coulisses, avec le but ultime de se tortiller dans la soupe primordiale du degré zéro du sens. C'est le régime de la *contagion* (Landowski 2004), de la jonction sans objet, ce que nous pourrions renommer le corps collectif avec trop d'organes inutiles. Il n'y plus d'observateurs sourcilieux, de traitres moralisateurs, d'évaluateurs ironiques. Rien d'autre que chair, la chair consciente d'elle-même.

Si on résume et schématise, on peut entrevoir, dans la réalisation sémiotique de la passion collective, les trois moments canoniques :

- un premier moment de *de-subjectivation*, le passage de l'émotion individuelle de type fondamentalement cognitif à l'affect corporel de type sensoriel, qui implique justement une perte de la subjectivité ;
- un deuxième moment d'*a-subjectivation*, qui prévoit un passage du corps individuel à l'inter-corporalité diffuse, où on ne peut plus identifier ni action ni sujet ;
- un troisième moment de *re-subjectivation*, le passage de l'intercorporalité a-subjective diffuse à un actant collectif fait de corps et d'affects, qui se manifeste comme une collectivité chargée de subjectivité.

Il serait facile de penser ces trois étapes comme les résultantes partielles des deux mouvements de négation et d'affirmation dans un carré sémiotique qui oppose une subjectivité individuelle à une subjectivité collective (peut-être sous la forme, respectivement, d'unité

intégrale et de totalité intégrale), mais on risquerait de laisser en dehors de ce processus, justement, sa processualité. Une processualité qui, non seulement rend mieux le caractère constitutivement dynamique de la passion individuelle et collective, et le manque de points fixes de départ et d'arrivée, et encore moins d'ancrage, mais surtout qui peut faire place aux étapes intermédiaires, aux transitions graduelles entre les différentes positions. Rappelons à ce sujet, dans le texte de Piccolo, le passage, de l'actant cognitif à l'actant collectif, du « j'ai vu » au « je chantais », progressif et instable, toujours prêt à des retours en arrière momentanés (par exemple motivés par l'incursion soudaine d'un destinataire externe moralisant) ou à des poussées en avant, dans un dynamisme, précisément, constitutif de la passion. Entre le régime de la subjectivité individuelle, tendanciellement plus lié à une passion tissée de cognition, et le régime d'une subjectivité collective, tendanciellement plus proche de la passion du corps dans ses différentes figurations possibles, il n'y a pas de césure forte, de discontinuité ou de fracture. Il y a en revanche une véritable continuité, un aller-retour incessant, l'adoption partielle et mitigée de l'une et/ou de l'autre. Ce qui importe le plus ici est cette « zone grise », euphorique ou dysphorique peu importe, qui est le royaume où l'individu et la collectivité, baignés dans la même soupe primordiale, se constituent réciproquement.

8. Retour : le biopouvoir ?

L'ébauche de cette analyse textuelle sur les espaces du village de Capo Calavà et des passions collectives qu'il suscite et vit, exige, en conclusion, quelques précisions.

D'abord, nous devons être clairs sur le fait que l'analyse, comme d'habitude, est neutre du point de vue de l'évaluation : on n'a pas voulu donc opposer, même si certains passages pourraient le faire entendre, d'un côté l'embrigadement dysphorique du village (lié à l'hyperorganisation) et de l'autre, son implosion euphorique comme émergence du corps collectif. Il n'y a rien de négatif dans la structuration, ni de positif dans la déstructuration : car il s'agit de deux systèmes de sens également pourvus de structuration, reliés entre eux dans un seul dispositif sémiotique. Comme cela a été dit, le passage de l'embrigadement à son contraire se produit à travers le dispositif poétique du paradigme qui, en se déployant sur le syntagme, dissout le catalogue des virtualités d'actions et de passions, en permettant ainsi de les vivre toutes en même temps, par accumulation et par superposition. Il ne faut pas penser, donc, à un système de règles qui se déferait au nom d'une prétendue créativité passionnelle (on sortirait alors de l'épistémologie sémiotique), mais, beaucoup plus profondément, à un système de règles qui atteint l'affect et le corps, même quand ceux-ci se déclinent au pluriel, dans un processus canonique de de-subjectivation, d'a-subjectivation et de re-subjectivation, sans limites ni séparations nettes. Ainsi, d'une part, il convient de souligner le passage continu du régime cognitivo-pragmatique au régime passionnel et esthétique, un passage qui constitue la dimension sémiotique réelle dans laquelle s'inscrit le village touristique, tout ce qu'il sait de lui-même et tout ce dont il veut faire partie ; d'autre part, il faut bien signaler que c'est à ce niveau plus profond de corporéité qu'agissent l'idéologie et le pouvoir, et donc ce qu'on pourrait appeler, avec Foucault (1976), le *biopouvoir*.

Ensuite, il convient de noter que la contagion et l'esthésie collective ne concernent pas uniquement l'intersubjectivité, mais aussi l'interobjectivité et, plus profondément, tout l'environnement, y compris les éléments naturels (soleil, température, mer, eau, etc.), et surtout l'articulation de l'espace. Il s'agit donc d'une sorte de mélange orphique de l'homme dans le cosmos, un cosmos qui est à la fois nature et culture, une découverte des éléments naturels et une hyperorganisation de l'espace du tourisme, y compris la présence des technologies (en particulier auditives : haut-parleurs qui diffusent de la musique partout dans le village et à la plage, des microphones pour la voix, etc.). On peut donc affirmer que, de cette manière, le village touristique se propose comme une proposition contemporaine renouvelée de l'ancienne fusion panique de l'homme avec la nature. Une nature qui existe seulement si

elle est déjà mise en relation avec une culture qui, en situant celle-ci comme quelque chose d'autre, la détermine.

C'est pour cette raison que, en reprenant le trompe l'œil initial, il y avait quelque chose en lui qui, à bien y penser, ne convainquait pas entièrement. En fait, il est la synthèse figurative parfaite uniquement du premier niveau du village, celui de l'hyperorganisation cognitive et de son autoréflexivité induite. Mais pas du deuxième niveau, celui de la contagion et de ce que nous avons appelé la fusion panique. Cette image panoramique, sans hasard, encadre le paysage d'en haut, le regard du pouvoir panoptique, et ne tient pas compte de ce que De Certeau (1980) aurait compris comme le niveau de la rue (la fameuse ville vue d'en bas), ni de ce point de vue que nous avons indiqué comme étant finalement le plus pertinent, celui du corps immergé dans la soupe primordiale de la piscine. Et en outre, cette image panoramique ne tient pas compte du regard synesthésique d'un corps en même temps actant observateur et acteur impliqué dans ce qu'il observe (*protagoniste* dirait Fontanille 1989). Dans le paysage de la peinture, d'ailleurs, il n'y a aucun être humain, ni socialité, ni intersubjectivité, il y a seulement la nature. C'est la représentation d'une nature qui se donne par soustraction, comme négation de l'élément humain. Se confirme ainsi l'idée que la nature est une fiction représentée, un trompe l'œil dans le sens traditionnel de tromperie (cf. chap. 9).

III. Nourriture et cuisine

*5. Cuisiner le signe:
langage de l'alimentation
et procès culturels*

*6. Niveaux de sens :
goûteux et savoureux*

*7. Textes et contextes :
du plat à la salle*

5-Cuisiner le signe: langage de l'alimentation et procès culturels ⁶⁴

1. Au-delà du sens commun

On le sait : la nourriture est un langage. Elle sert pour communiquer avec les autres, pour s'exprimer soi-même, pour interpréter le monde, pour renforcer des traditions culturelles, pour représenter des hiérarchies sociales, pour classer des espèces naturelles... Cela dit, qu'est-ce qu'on entend – exactement, techniquement, scientifiquement – par « langage » ? En quels termes et dans quelle mesure le goût, l'alimentation, les techniques culinaires, les comportements à table (mais aussi – en élargissant progressivement le regard – la production agroalimentaire, l'organisation de la distribution des matières premières, les espaces de restauration, des pratiques de traitement des déchets alimentaires...) ont-ils quelque chose qui puisse constituer un langage à proprement parler, les rapprocher des langues verbales, ainsi qu'à tous les autres systèmes de signes – les images, les gestes, l'habillement, l'espace construit – que l'homme utilise pour communiquer ? Dans quelles conditions est-il possible de valider l'idée répandue qui associe l'alimentation humaine à une langue quelconque ? Bref, comment passer de cette intuition du sens commun – qui est juste, mais pas moins approximative – à sa définition précise et avisée, problématique mais partageable ?

C'est ce qu'a essayé de faire, avec des résultats souvent remarquables, la sémiotique, la théorie de la signification humaine et sociale, à savoir, la théorie de tout ce que l'homme, dans ses différentes manifestations historiques et géographiques, utilise pour entrer en contact avec d'autres hommes, mais surtout pour conférer du sens à soi-même, aux organisations collectives, à l'histoire, à la culture, à la nature, au cosmos dans son ensemble, et aux divinités. Parmi cette pléthore variable de systèmes de sens on retrouve, justement, la nourriture, avec un rôle qui est loin d'être secondaire, autant caché qu'essentiel. En d'autres termes, en plus de sa dimension purement nutritionnelle, sensorielle, ludique, historique et culturelle, la nourriture a une dimension spécifiquement sémiotique. Peut-être encore plus et mieux que de nombreux autres systèmes de signification humaine et sociale, tout ce qui a trait à la nutrition de l'homme a du sens : des matières choisies aux techniques pour les transformer, jusqu'aux modalités de leur ingestion. La nourriture a du sens justement grâce au fait qu'elle présente, bien que subrepticement, les caractéristiques d'un véritable langage. Si, comme on le répète souvent, l'homme est ce qu'il mange, ce n'est pas tant, ou tout simplement, parce que les substances qu'il incorpore vont progressivement constituer sa matérialité physique, mais parce que, du point de vue anthropologique, la nourriture qu'il prépare et ingère le représente, le signifie, tout en contribuant à construire son identité, individuelle et collective.

2. Convergences parallèles

Les études sémiotiques sur le goût, la nourriture, la cuisine et la table distinguent théoriquement deux dimensions différentes qui, dans l'expérience concrète humaine et sociale, ne cessent de se croiser⁶⁵.

⁶⁴ Dans mon *Semiotica del gusto*, Milan, Mimesis 2016, chap. 1.

⁶⁵ Pour des aperçus : Landowski-Fiorin éd. (1997) ; Ricci-Ceccarelli (2000); Manetti-Bertetti-Prato éd. (2006); Boutaud (2005) ; Marrone-Giannitrapani éd. (2012, 2013); Marrone-Mangano éd. (2013) ; Marrone éd. (2014) ; Stano éd. (2015). Voir aussi : Counihan et Van Esterik éd. (1997) ; Landowski éd. (1998) ; Parasecoli (2011); Mangano (2014a).

2.1. Parler de la nourriture

La première dimension est celle du *langage* (au sens large) *qui parle de la nourriture* : dans les conversations, dans les livres de cuisine, dans les magazines spécialisés, dans les guides gastronomiques, dans des romans, dans les émissions de télé, au cinéma, dans la publicité, dans les arts visuels, dans les blogs, dans les réseaux sociaux, etc. Parler de la nourriture c'est lui attribuer un sens, en la dirigeant vers des aspects et des moments de l'histoire et de la culture qui la transcendent systématiquement. Par exemple, aujourd'hui dans les médias, on parle beaucoup de la bonne nourriture et de la bonne chère ; ce qui conduit les gens à en discuter beaucoup, à s'en occuper avec passion, mais surtout à manger plus attentivement qu'auparavant, à affiner leurs goûts, en s'intéressant même à des problèmes apparemment éloignés, mais en fait très proches, tels que la production agricole à petite ou grande échelle. Bref, le langage – mais il serait préférable de le décliner au pluriel, dans sa variété d'expressions et de contenus – affecte le goût, les pratiques culinaires et alimentaires, celles de la restauration, même celles de la production agroalimentaire. Pensons à cet autre, exemple, celui des blogs culinaires, qui ont contribué, d'en bas, à l'essor de la « gastromanie », en débordant le discours officiel des critiques du secteur et en instaurant un régime de goûts très différent de celui des traditions familiales ou de la grande cuisine. Ou encore, comme le succès des émissions de cuisine a changé la manière dont on va au restaurant ou on prépare la nourriture à la maison⁶⁶.

En outre, tout cela soulève le problème de la manière dont on parle de la nourriture, de ce qu'on pourrait en dire, ou réussir à en dire. On sait qu'il n'est pas du tout facile de décrire l'expérience gustative, et qu'il est très difficile d'enseigner les techniques culinaires à ceux qui sont dépourvus de compétence en la matière. On retrouve donc le problème de la description satisfaisante de la perception sensorielle, ou de la narration efficace des activités pratiques : insoluble en principe, mais quotidiennement abordé, et résolu, dans les faits. En reprenant et en réarticulant certaines réflexions anthropologiques ou sociologiques sur les livres de cuisine en tant que transcriptions de savoirs manuels transmis oralement, des études sémiotiques ont montré que le texte de la recette, en contraste avec le genre littéraire, est un lieu de négociation implicite entre deux formes différentes de connaissance : celle de celui qui écrit, en principe hypercompétent, et celle de celui qui lit, faiblement compétent, tout en excluant celui qui est complétement incompetent (cf. Marrone 2016a, chap. 2). En d'autres termes, la recette ne vise pas celui qui ne sait pas du tout faire la cuisine, mais celui qui, en dépit de ne pas savoir comment faire la cuisine au même niveau de maîtrise que l'émetteur, a déjà une certaine idée de comment agir en cuisine. La négociation est dans la gestion des savoirs relatifs aux deux sujets en jeu, tout en faisant varier ceux du premier en fonction de la variation de ceux du deuxième, et vice-versa. En réglant cas par cas la qualité et la quantité des non-dits, des implicites, des allusions qui renvoient, en le stimulant, au savoir du destinataire présumé par l'émetteur. Beaucoup de recettes, ou peut-être toutes même avec des différences, à un certain point du texte délèguent au destinataire, c'est-à-dire à celui qui, en principe, est là pour apprendre comment préparer un certain plat, toute une série d'opérations qui sont considérées comme plus ou moins évidentes : d'où les expressions stéréotypées qui se réfèrent à de petits gestes tels que « ajouter le sel », « ajouter des épices à volonté », « utiliser un bon bouillon », mais aussi de véritables séries d'action qui supposent des connaissances complexes comme « faire mijoter l'ail », « faire revenir l'oignon », « larder », « préparer une béchamel ». Ainsi, la recette parfaite, celle qui devrait expliquer absolument tout ce qu'il faut pour préparer un certain plat, n'existe pas, ni ne peut en effet exister. Sa validité se mesure plutôt en rapport avec le type de lecteur auquel on s'adresse, qui est variable dans l'espace et dans le temps.

2.2. La nourriture qui parle

⁶⁶ Sur ces thèmes cf. Marrone (2014).

La deuxième dimension, plus profonde et donc plus cachée, est celle de la *nourriture qui*, comme déjà évoqué, *constitue une forme spécifique de langage*. Une nourriture qui, comme l'a soutenu un anthropologue fortement intéressé à la linguistique, Claude Lévi-Strauss (1962b), est « bonne à penser » : à travers la nourriture nous parlons du monde, de la société, de l'univers, bref, de tout. Selon ce célèbre anthropologue, l'organisation cosmologique, idéologique et axiologique inhérente à toute culture ne précède pas mais est logiquement simultanée du système alimentaire et culinaire des possibilités et des interdictions, des opportunités et des dangers, des goûts et des dégoûts. On mange ce qui fait partie d'un système de pensée : on pense à ce qui est possible – dans tous les sens du terme – de manger. Les logiques fonctionnalistes (qui décident de ce qui est bon ou mauvais, nécessaire ou inutile, nutritif ou nocif) ne sont pas la base matérielle à partir desquelles, plus tard, s'établissent, si nécessaire, les symboliques culturelles. Au contraire, ces logiques se constituent, pour ainsi dire, après coup, dans le but de *motiver l'arbitraire*, constitutif et impalpable, *des systèmes sémiotiques*, d'identifier une raison là où il y a déjà un sens. La perception même des substances du monde, de ce point de vue, devient un résultat de la culture et non sa cause.

De même que, personne parle seulement pour transmettre des messages, ou s'habille uniquement pour protéger le corps, ainsi on ne mange pas que pour se nourrir ou pour apprécier les saveurs culinaires. Au-delà de la nature fonctionnelle et esthétique de la nourriture, il y a leur nature sémiotique, ce qui a permis à l'homme de s'éloigner de sa nature animale pour constituer différentes formes de culture et de civilisation. Bien qu'aujourd'hui, par exemple, on invoque, à juste titre, un retour à la terre et au terroir, aux productions et aux traditions alimentaires locales, il est notoire que la cuisine a toujours été (et pas seulement dans des foyers aisés) le désir de dépasser les limites géographiques et climatiques, ainsi que temporelles et saisonnières, pour importer d'autres produits et substances en les hybridant avec ses propres ressources (Montanari 2010). L'Amérique a été découverte en allant à la recherche d'épices. Par ailleurs, le fait même qu'il y ait des milliers de cuisines différentes (qu'aucune différence climatique ou géographique ne peut justifier par elle-même) est la démonstration la plus évidente du fait que la cuisine est *un fait social total* qui tend à produire des formes d'identité et d'altérité ethniques. Les aliments sont des signes, avant tout de nous-mêmes, du monde social, en deuxième lieu, et enfin de l'univers entier. Pour Roland Barthes, un des premiers sémiologues à s'intéresser à ces problèmes, c'était très clair :

Qu'est-ce que la nourriture ? Ce n'est pas seulement une collection de produits, justiciables d'études statistiques ou diététiques. C'est aussi et en même temps un système de communication, un corps d'images, un protocole d'usages, de situations et de conduites. [...] En achetant un aliment, en le consommant et en le donnant à consommer, l'homme moderne ne manie pas un simple objet, d'une façon purement transitive ; cet aliment résume et transmet une situation, il constitue une information, il est significatif ; cela veut dire qu'il n'est pas simplement l'indice d'un ensemble de motivations plus ou moins conscientes, mais qu'il est un véritable signe, c'est-à-dire peut-être l'unité fonctionnelle d'une structure de communication ; (...) Car dès qu'un besoin est pris en charge par des normes de production et de consommation, bref dès qu'il passe au rang d'institution, on ne peut plus dissocier en lui la fonction du signe de la fonction ; c'est vrai pour le vêtement ; c'est aussi vrai pour la nourriture ; elle est sans doute, d'un point de vue anthropologique (d'ailleurs parfaitement abstrait), le premier des besoins ; mais depuis que l'homme ne se nourrit plus de baies sauvages, ce besoin a toujours été fortement structuré : substances, techniques, usages entrent les uns et les autres dans un système de différences significatives, et dès lors la communication alimentaire est fondée. Car ce qui prouve la communication, ce n'est pas la conscience plus ou moins aliénée que ses usagers peuvent en avoir, c'est la docilité de tous les faits alimentaires à constituer une structure analogue aux autres systèmes de communication : les hommes peuvent très bien croire que la nourriture est une réalité immédiate (besoin ou plaisir), sans empêcher qu'elle supporte un système de communication : ce n'est pas le premier objet qu'ils continuent à vivre comme une simple fonction, au moment même où ils le constituent en signe. (Barthes, 1961, p. 979)

La nourriture dépasse sa fonction de carburant du corps et aboutit, en contribuant à la créer, à une *sémiosphère* dans laquelle elle a un rôle de premier plan en entrant en relation avec le reste du monde, en signifiant quelque chose d'autre qu'elle-même. Grâce à la cuisine et au goût, par exemple, se dessinent les relations subtiles et complexes entre nature et culture, cru et cuit, putride et sophistiqué, élaboré et non élaboré. Lévi-Strauss (1968) avait mis en garde contre l'assimilation facile entre nature et crudités, d'une côté, et entre culture et cuisson, de l'autre, en mettant en évidence le fait que le cru est aussi une forme de transformation culinaire (tel que le putride). Greimas (1983) approfondit la question en rappelant que les oppositions cru/cuit et nature/culture ne sont pas des réalités ontologiques mais des paires conceptuelles, les éléments d'un imaginaire social dynamique et changeant. En tant que telles, elles entrent en relation réciproque, tout en constituant, d'une manière différente et au cas par cas, les deux plans d'un langage : l'expression et le contenu.

La nourriture crue (par exemple, une salade, une salade de fruits, un tartare de bœuf) n'est pas naturelle, mais elle signifie « nature ». La nourriture cuite (le pain, un ragoût, un risotto), puisqu'elle est – en principe – plus élaborée que la première, signifie « culture ». De même, la nourriture putride (un fromage, une bière, une *olla potrida*), en tant que transformation naturelle de la matière gérée par des techniques très raffinées, se place comme une entité intermédiaire entre les deux autres. *L'opposition nature/culture*, en d'autres termes, est l'effet de sens de la perception différente du degré de transformation des aliments : plus ils sont élaborés plus on les perçoit comme culturels (pensons aux bouillis), moins ils sont élaborés plus ils sont perçus comme naturels (les grillés). En général, et y compris Greimas (1983), un observateur attentif aux nuances qui s'insinuent souvent entre les oppositions de sens, remarque qu'entre le cru et le cuit il faut au moins placer le *non-cru*, lui aussi élément spécifiquement cuisiné, comme lorsqu'on coupe des courgettes en rondelles ou qu'on prépare un oignon en dés (Bastide 1987, Mangano 2014). Et là où l'anthropologue reconstitue les coutumes et les rituels que les différentes cultures rapprochent des techniques culinaires de base telles que l'ébullition, le grillage et le fumage, le sémioticien répond que, encore une fois, il ne s'agit pas de réalités, mais de significations, et non pas de choses, mais d'effets de sens : l'ébullition n'est pas ontologiquement une technique culinaire féminine, sédentaire et exogamique mais elle signifie tout cela ; de même, le rôtissage n'est pas masculin en tant que tel, nomade et endogamique, mais il signifie cet autre imaginaire social.

De même, c'est à partir de la nourriture qu'on constitue une image du corps, en déterminant sa fonctionnalité sociale, sa désirabilité érotique, mais surtout sa propension à être un modèle sémiotique du monde. C'est ainsi que le processus biologique d'ingestion et d'élimination de matières par le corps – injecter/transformer/éjecter – devient le moteur d'un complexe dispositif de symbolisation : la digestion est comprise comme une modification naturelle de la nourriture alors que la cuisine serait sa transformation culturelle (Lévi-Strauss, 1968). L'appareil du corps, basé sur une opposition fondamentale entre interne (invisible) et externe (évident), avec ses orifices d'entrée et de sortie des substances, est le fondement symbolique de tous les processus de transformation des choses, et donc, de toute production de sens – institutionnalisée dans des narrations mythologiques et folkloriques de tout type. L'analogie entre la digestion et la cuisine met en continuité, et en même temps maintient séparés, le corps et le monde, le soi et l'autre. Elle produit des distances significatives entre le sujet et l'objet, et en même temps, elle permet le passage de l'un à l'autre (Marrone 2007b).

Parallèlement, à partir de cette analogie, s'établit, plus profondément, la relation entre les perceptions sensorielles et leur évaluation esthétique, à savoir, tout simplement, le système des valeurs gastronomiques : si le goût consiste à suivre l'orientation « correcte » des processus de transformation des matières (qui « doivent » entrer par la bouche et sortir par l'anus), le dégoût consiste dans l'inversion de cette direction, c'est-à-dire la sortie de substances de la bouche ou l'ingestion d'autres qui sont sorties de l'anus (Fabri 1991, 2003).

Apprécier ou mépriser les produits culinaires revient à mimer ce processus considéré comme « naturel », le proposer à un autre niveau, celui de la civilisation et de la culture. D'un plat maladroit on dit qu'il fait « vomir ».

Encore, l'alimentation est le lieu silencieux et profond où l'on distingue, articule et classe les êtres vivants, les animaux et les plantes, tantôt comestibles, tantôt incomestibles, tantôt nutritifs, tantôt toxiques, tantôt autorisés, tantôt interdits. Ainsi, au-delà des tabous que les différentes religions ont tendance à proposer à leurs disciples, en les reliant à des cosmologies et à des taxonomies complexes (Douglas 1970), les différentes cultures finissent par décréter quels animaux sont considérés comme comestibles et non comestibles même à partir de distinctions de caractère énonciatif (Leach, 1964) : on mange avec satisfaction ce qui est seulement proche, beaucoup moins ce qui pour nous est plus intime ou trop éloigné. Tout comme les systèmes énonciatifs des différentes langues (Rastier, 2001a) ont tendance à distinguer entre une zone intime (celui-ci, ici), proche (celui-là, là) et éloignée (là-bas), ainsi, les espèces animales sont comestibles ou pas en fonction de la zone dans laquelle, de notre point de vue, elles se trouvent. On ne mange pas des animaux qui sont à la maison (intimes), on mange ceux qui sont dans la cour ou dans des lieux accessibles pour nous (proches), on ne mange pas ceux qu'on croit exotiques car ce sont les habitants de lieux impénétrables (éloignés). Donc, si pour nous le chien est l'animal qu'on ne mange pas parce qu'il est à la maison (un animal de compagnie), dans certaines régions de la Chine certaines races de chiens sont comestibles car ils vivent loin des habitations. La preuve en est dans le fait que, à partir du moment où, dans ce même pays, est en train de naître l'habitude occidentale de garder des chiens à la maison, un grand mouvement d'opinion est né en même temps, qui vise à interdire leur viande dans les cuisines familiales. En bref, ce n'est pas l'animal en soi qui est significatif, mais la relation qu'il établit avec nous à travers les lieux qu'il habite.

C'est à partir de tous ces exemples que la nourriture peut être interprétée comme une forme, aussi silencieuse que profonde, de langage, à bien des égards plus importante que d'autres langages humains et sociaux (en commençant par la dite langue historico-naturelle), tels que ceux des gestes et du corps, des images, de la musique, de l'espace, des vêtements et ainsi de suite. Et puisque il s'agit de langage, les deux éléments qui le composent – *expression* et *contenu* – sont en présupposition réciproque, de sorte qu'aucun d'entre eux ne peut exister sans l'autre, et aucun ne détermine l'autre. Il est inutile de déterminer quelle est la cause et quel est l'effet, quelle est la raison et la conséquence : y a-t-il d'abord la nature ou la crudité ? L'ébullition ou de la sédentarité ? La fête ou la nourriture qui la célèbre ? La relation d'autorité ou les choix du chef de cuisine qui la soulignent ? La différence de genre ou le jeu de rôle dans la cuisine et à la table ? La classification des animaux en domestiques et sauvages ou le système d'aversion alimentaires ? L'interdiction du cannibalisme, ou la dimension sacrée du corps humain ? Quelle que soit la réponse, ce qui importe c'est le système culturel global – dynamique, changeant, turbulent autant qu'on le veut, mais en tout cas, en effet, systématique, structurellement composé – dans lequel la nourriture, volontairement ou non, consciemment ou non, a un rôle de communication décisif.

En ce sens, les deux dimensions de la communication que nous avons théoriquement distinguées – le langage qui parle de la nourriture, la nourriture comme langage – finissent par se renforcer mutuellement dans la pratique sociale, jusqu'à se confondre : la nourriture signifie-elle parce qu'on en parle ou, on en parle car qu'elle signifie ? Toute réponse est vaine. Plus intéressant est cependant, dans le traitement de la dimension sémiotique de la nourriture, d'avoir la facilité, sinon la nécessité, de pouvoir enquêter en se fondant sur des méthodes d'approche à la fois différentes et similaires : tantôt celles dites réelles (techniques et technologies culinaires, pratiques de dégustation, expériences gastronomiques, rituels de la table, etc.), tantôt celles dites représentatives, ou imaginaires ou fictives (textes littéraires, annonces de publicité, guides de restaurants, films, émissions de télévision, etc.). Entre le déjeuner concret que la voisine m'a gentiment offert l'autre jour et celui raconté dans cer-

tains romans ou commenté dans de nombreux blogs, il y a sans aucun doute des différences considérables : toutes importantes et significatives, toutes culturellement données, sémiotiquement réelles, existantes et fonctionnelles dans un imaginaire qui est à la fois gastronomique et social, culinaire et anthropologique.

2.3. Deux modèles sémiotiques

Essayons d'approfondir des cas relativement particuliers, de manière à montrer *in vivo* le sens et la pertinence des modèles sémiotiques pour l'étude des pratiques gastronomiques.

2.3.1. Le premier cas concerne le lien entre les techniques culinaires, les systèmes de goût et les idéologies diététiques. On le reconstruit à partir de la fin, à savoir, de l'actualité. Aujourd'hui, comme on peut l'observer⁶⁷, nous vivons sous une tendance générale fortement influencée par le principe de la *soustraction*, par une cuisine qui vise à éliminer plutôt qu'ajouter, et surtout une tendance fondée sur le mythe du « sans » : sans matières grasses, sans sucre, sans œufs, sans viande, sans glucides, sans sucre... et même des gens qui ne sont pas touchés par la maladie cœliaque mangent sans gluten. Plus on élimine, plus on se sent en sécurité, pour un mélange de raisons, ou de motifs fantômes qui vont de la santé au bien-être, de l'esthétique à la recherche de la minceur. Tout se passe comme si on vivait une vie de malades pour mourir en bonne santé : un paradoxe si évident qu'il est relayé à outrance par les médias, et donc, par contrecoup, dans nos vécus quotidiens. Mais c'est tout le contraire de ce qu'on a l'habitude de faire dans une modernité qui est encore la nôtre, où d'un côté, on produit des matières premières de plus en plus standardisées et insipides, et de l'autre on essaie de leur donner une saveur extrinsèque, par l'introduction de goûts supplémentaires, grâce à des sauces et des assaisonnements *ajoutés*. L'emblème du goût, également diffusé à l'excès, – et pas du tout, paradoxalement – par les médias, est dans ce cas, *l'ajout*, pour consolider, assaisonner, recouvrir dans certains cas, de toutes façons toujours ajouter, jamais enlever⁶⁸. En effet, on pourrait dire que si aujourd'hui le principe minimaliste de la *soustraction* est entré dans la conscience collective, un mythe du « sans » compris comme une quête quasi-religieuse de la pureté et du salut, c'est parce que depuis longtemps on a été soumis, et on l'est encore, à une pratique de consommation qui tend à anesthésier les saveurs pour les restituer de manière artificielle, voire artificieuse. Voici donc une opposition sémantique de base entre deux termes contraires – / « enlever » vs « ajouter » / – qui peut être articulée si on pense aussi aux termes négatifs ou contradictoires : ne-pas-enlever ou « respecter », ne d'un côté, et ne-pas-ajouter, ou « maintenir », de l'autre.

Le premier cas est celui de la déférence pure et dure des traditions culinaires d'une culture spécifique, d'une gastronomie ethnique ou d'un terroir qui renvoie à des plats qui ont toujours été composés d'une certaine façon, et qui doivent l'être encore de la même manière. Là aussi, il s'agit d'un mythe qui ne décline jamais et qui se renforce aujourd'hui plus que jamais : le mythe d'une tradition considérée comme « véritable » parce qu'elle est enracinée dans une époque indéterminée par les faits et donc incontestable sur le plan imaginaire. Le deuxième cas est celui de la nourriture qu'on appelle biologique (cf. chap. 10), fidèle au principe du *maintien* des choses comme elles sont, dans un état qui est supposé être naturel, c'est-à-dire originaire et donc intouchable, presque sacré. Les aliments se mangent tels qu'ils sont dans la nature, sans rien ajouter, dans leur matérialité intacte.

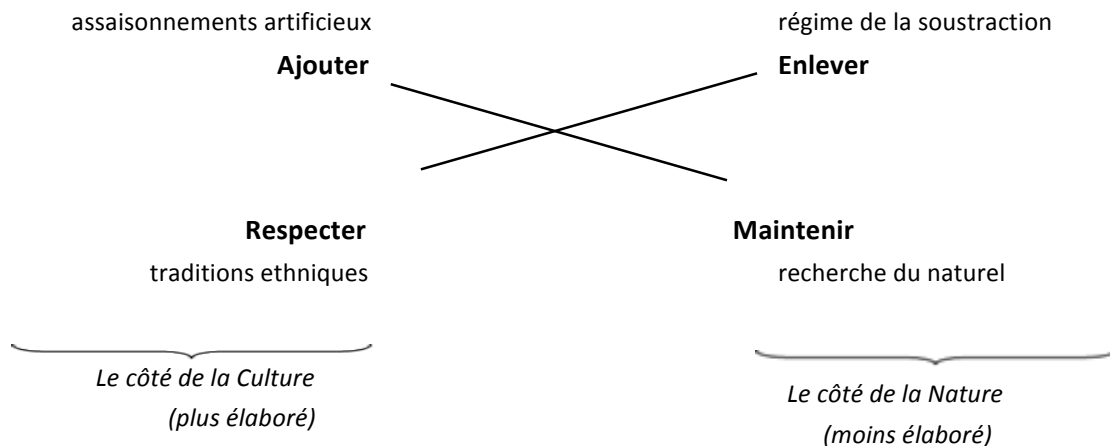
Se dessine ainsi un imaginaire gastronomique varié et complexe, mais avec une articulation interne précise, où chaque terme acquiert un sens et une valeur seulement à partir des relations qui s'instaurent avec les autres termes, à l'intérieur du même schéma. *Ajouter* et *enlever* sont des termes contraires entre eux, ainsi que *respecter* (la culture) et *maintenir* (la

⁶⁷ Cf. Mangano et Marrone édés. (2013), Marrone (2014) ; Ventura (2014) ; Niola (2015).

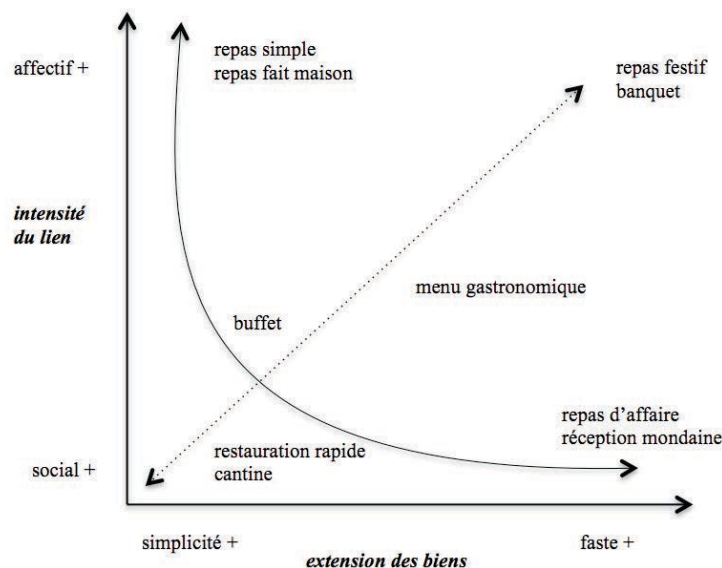
⁶⁸ Il s'agit, évidemment, du cas exemplaire du *fast food*, du royaume du standard, des sauces-support, elles aussi standardisées. Cf. Agnello (2003),; cf. à cet égard également Boutaud (2005), qui se concentre sur l'utilisation actuelle de la volaille en réarticulant l'imaginaire du *fast food*.

nature). De même, *ajouter* et *maintenir*, d'un côté, et *éliminer* et *respecter*, de l'autre, sont des contradictoires. Enfin, *ajouter* et *respecter*, d'une part, et *enlever* et *maintenir*, de l'autre, sont des complémentaires. Les deux termes à gauche du schéma ont à faire avec la Culture, ou plutôt, si on fait appel à Lévi-Strauss (1968), avec le « plus élaboré », tandis que les deux termes à droite ont plus à voir avec la Nature, ou encore, avec le « moins élaboré ».

Tout cela peut être représenté dans le schéma suivant, selon le modèle du carré sémiotique :



2.3.2. Un deuxième cas exemplaire peut être – si on veut proposer un modèle d'analyse sémiotique différent et tout aussi essentiel – celui concernant l'univers sémantique qui englobe un grand nombre de façons de pratiquer la table ou, si l'on préfère, la commensalité. En suivant le raisonnement de Boutaud (2005), il peut être schématisé dans le rapport entre l'axe des *relations entre les personnes assises autour de la table* (plus ou moins intimes, plus ou moins socialisées) avec l'axe qui concerne *l'aspect extérieur des objets situés sur la table* (plus ou moins simples, plus ou moins somptueux). Le résultat est le schéma suivant, où on retrouve les emplacements et les relations réciproques des différentes manières actuelles d'être à table



Dans l'axe de l'intensité des liens intersubjectifs, au pôle plus social on retrouve la « cantine » et la « restauration rapide », tandis qu'à l'extrémité plus affective il y a le « repas simple fait à la maison ». Sur l'axe de l'extension des biens, la « restauration rapide » et la

« cantine » s'opposent au « repas d'affaires » ou à la « réception mondaine ». Si on regarde le schéma d'une manière progressive, en allant des termes doublement augmentés (*plus*) à ceux doublement diminués (*moins*), donc en suivant dans le schéma la ligne droite pointillée, la « cantine » et la « restauration rapide » sont certainement à l'opposé, en tant que plus sociales et plus simples, au « repas festif » et aux « banquets », plus affectifs et plus formels. La dimension continue de ce schéma permet également de penser à des positions intermédiaires, telles que le « buffet » ou le « menu gastronomique », à mi-chemin entre la socialité et l'affectivité, la simplicité et le faste. Et beaucoup d'autres manifestations de la commensalité, à partir d'ici, peuvent être conçues et produites.

3. Des principes et des méthodes

Les langues, disait Saussure (1917), sont des *formes* et non des *substances* : leur spécificité, qui en fait ce qu'elles sont, ne se trouve pas dans les sons, qu'on peut tous entendre ou dont, après tout, on pourrait se passer, mais dans la manière de les articuler les uns avec les autres dans un système donné, de les distinguer selon des règles précises, de les rendre *pertinents* pour la transmission des signifiés, eux aussi à leur tour – dirait Hjelmslev (1947) – organisés à l'intérieur d'un quelconque système de sens. Bref, la langue, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est un système de pures différences, une entité qui existe seulement en négatif, aussi abstraite et formelle qu'efficiente et efficace.

Il en va de même, pas moins paradoxalement mais avec autant de vraisemblance, pour la nourriture. Alors que les substances qu'on mange concrètement, les matières premières qui deviennent repas et plat, nourrissent et alourdissent, en faisant percevoir toute leur pesanteur, la nourriture qui signifie, la nourriture-langage, en revanche, est organisée en un système de différences : aussi abstrait et arbitraire a priori, qu'essentiel et identitaire a posteriori. Donc, si les spaghetti correctement assaisonnés, constituent en Italie un plat principal, en France ou ailleurs ils sont servis, sans assaisonnement, comme accompagnement, par ex., d'un plat de viande. Les spaghetti, *grosso modo*, sont les mêmes. Ce qui les rend significatifs, et donc l'expression d'une identité ethnique, est le lien interne qui est établi en Italie, entre les pâtes et la sauce, et le lien externe, en France, entre les pâtes et la viande. D'un point de vue sémiotique, la relation entre les ingrédients est primaire, les ingrédients, en tant que tels, sont secondaires, conformément au principe structural que la cuisine, peut-être davantage que d'autres nombreux systèmes de signification, a toujours et partout utilisé pour ses réalisations gastronomiques, tantôt familières et traditionnelles, tantôt expérimentales et de haute restauration. « La cuisine – disait, avec une clarté poétique, un personnage d'Italo Calvino (1986) – est l'art de mettre en valeur des saveurs par d'autres saveurs » – où, par « saveurs », on entend, évidemment, non seulement les propriétés gustatives mais toutes les qualités sensibles, souvent synesthésiques, régulièrement utilisées dans l'élaboration culinaire.

3.1. Des modèles et des usages

Si, de la même manière et davantage que la langue, la nourriture-langage est forme et non substance, alors, dans son cas aussi s'applique la dialectique que les linguistes ont placée à la base de chaque étude rigoureuse des systèmes de signes : d'une part, les *modèles sociaux*, abstraits et partagés, d'autre part, leurs *usages idiosyncrasiques*, par de petits groupes et même des individus – où les modèles sont constitués par les usages et, les usages sont possibles à partir des modèles. Aucun locuteur ne peut s'exprimer sans une langue qui le précède, mais aucune langue ne peut exister si elle n'est pas parlée par quelqu'un. De même, aucun plat (*token*) ne peut être préparé, si ce n'est à partir d'une forme idéale de référence (*type*), mais cette forme idéale n'existe que parce que peu à peu, grâce à la préparation des plats individuels, un modèle général s'est, en effet, institué. Ce qui vaut particulièrement pour les plats hautement identitaires d'un pays, d'un terroir, d'un groupe ethnique : les spag-

hetti à la sauce tomate sont le plat symbolique de l'Italie du Sud, le risotto, pour l'Italie du Nord, mais il n'existe toutefois pas deux restaurants, deux familles, deux personnes qui les cuisinent exactement de la même manière. Chacun dira : *mon risotto, mes spaghetti*, prétendant incarner au mieux un plat idéal qui se donne tout d'abord avant sa réalisation concrète, mais qui, dialectiquement, en fait, n'existe que parce qu'il est réalisé mille fois. A ce propos, on peut penser à la ratatouille en France, au couscous dans les pays arabes, à la *paella* en Espagne, à la dinde farcie pour le *thanksgiving* aux États-Unis, aux sushis japonais, au *burek* des Balkans, la *bagna cauda* piémontaise... Évidemment, il y a des cas où le modèle tend à s'imposer sur l'éventuelle créativité de la réalisation individuelle, comme dans les cuisines traditionnelles ou dans le *fast food* industriel, et d'autres cas où la balance penche plus du côté de la créativité individuelle, comme dans la haute cuisine, artistique ou expérimentale. Mais la dialectique, cependant, reste inchangée. Et elle est opératoire non seulement dans les arts culinaires, mais, plus généralement, dans tout ce qui a trait à l'alimentation, aux séries d'outils culinaires, à la manière de s'asseoir à la table, à l'architecture des restaurants, et au tourisme de l'œnologie et de la gastronomie.

Donc, si le modèle alimentaire est un dispositif culturel qui tend à dicter les règles pour mettre en relation les éléments et les ingrédients, à savoir, ce qu'on pourrait appeler un *canon de goût*, l'usage individuel les interprète, selon des variations liées aux plaisirs et aux nécessités du moment, sans jamais les transgresser complètement. Le cas le plus évident est celui des livres de recettes, déjà mentionnés : ce sont des transcriptions de savoirs oraux, des réductions institutionnelles à partir de techniques très différentes ; en outre, précisément parce qu'ils ne peuvent pas tout dire, ils finissent par jouer le même rôle qu'une partition musicale, où l'interprète a le droit et le devoir d'interpréter ce qui est inscrit sur la partition. En ce sens, en utilisant la terminologie d'un philosophe très proche de la sémiotique comme Nelson Goodman (1968), on peut dire que la cuisine se présente comme un *art allographique* [voir. chap. 7].

3.2. Le texte culinaire

Par ailleurs, la dialectique entre les modèles et les usages, les types et les occurrences s'estompe de manière significative si on introduit un autre concept sémiotique qui semble particulièrement pertinent dans l'étude de la nourriture-langage. Le concept de *texte*, qui permet de définir au mieux l'objet d'analyse spécifique de la science de la signification : l'unité de sens (cf. chap. 1). Qu'est-ce qu'un texte culinaire ? On pourrait dire qu'il s'agit de *toute chose, événement ou situation liée à l'alimentation, à la cuisine, à la gastronomie et à la table qui, sous certaines conditions formelles, produit du sens humain et social, le fait circuler, et le traduit dans un autre sens*. Ce sont des textes, tout d'abord, les recettes de cuisine, de véritables réalités sémiotiques avec une dignité culturelle telle qu'elles peuvent être associées aux œuvres littéraires de différentes époques et dans différents pays. Ainsi, Jakobson (1965) montre comment la différence entre les façons de préparer le brochet en Pologne et en Bohême, au XVI^{ème} siècle, rappelait l'architecture et la poésie en vogue à la même période dans ces mêmes pays. Et Greimas (1983) a beau jeu d'analyser une recette de soupe à la provençale avec les outils de grammaire narrative qui permettent d'identifier, au-delà de la principale valeur apparente, une composante de fiction. Mais, on le verra dans les paragraphes suivants, est aussi un texte culinaire, du point de vue sémiotique, un plat qui résulte des modes spécifiques de *sélection* et de *combinaison* de propriétés sensibles très différentes qui vont, des saveurs aux odeurs, des textures aux températures, des couleurs aux formes ; des modes qui, à leur tour, produisent et véhiculent des unités de signification précises. On doit donc considérer comme pertinent, dans le langage de la nourriture, non seulement les textes écrits (recettes, guides et critiques, menus, contes littéraires), ou ceux qui utilisent des images (films, publicités, photographies), mais aussi les plats eux-mêmes. Un plat est un texte culinaire, en raison des procédés par lesquels on associe ou on oppose des saveurs, des

odeurs, des textures, des températures, des couleurs, des formes et ainsi de suite, tout en produisant une unité de goût qui est à la fois une unité de sens – un texte.

Ce qui est significatif, du point de vue gastronomique, n'est pas la sensation individuelle (par exemple, un certain goût ou une certaine odeur), mais le rapprochement entre celle-ci et toutes les autres qui sont présentes dans une certaine configuration culinaire. Tout comme les mots ne signifient rien s'ils ne sont pas correctement insérés dans les structures syntaxiques, à savoir dans des phrases, de même, un seul goût ne vaut rien, comme le dit le personnage de I. Calvino, s'il n'est pas associé à d'autres qui l'accompagnent, ou à d'autres qui auraient pu être à sa place. Ainsi, Floch (1995) a-t-il reconstruit les liens culturels profonds entre un plat conçu par le célèbre Michel Bras et les mythologies grecques liées à l'univers des arômes. Et Fontanille (2006b) a montré que les techniques d'organisation visuelle des plats de ce même chef français se configurent tantôt comme des modes d'emploi – pour la dégustation – de ces plats, tantôt, à l'inverse, comme leur relecture ironique. Le vieil adage qui associe les saveurs et les savoirs est ainsi récupéré, revisité et démontré. De même, les recettes présentes dans les textes littéraires, de tous les temps et les pays, vont bien au-delà d'elles-mêmes et deviennent porteuses de structures sociales et idéologiques parfois très complexes. Ainsi, la pièce montée dans *Madame Bovary* est un dessert qui dit et renverse le système profond des fonctions sociales typiques des cultures indo-européennes (Bertrand 2000).

Mais pour qu'il y ait un texte culinaire, il faut souvent dépasser les limites du plat – que la divulgation des médias hypostasie, à tort, en tant que seule unité de sens dans le monde alimentaire – et regarder le repas dans son ensemble. De manière à ce que ce que nous appelons habituellement des « associations » puissent être repensées dans toute leur importance constitutive, faite de liens grammaticaux et syntaxiques, et aussi gastronomiques et sémiotiques. Tout comme une personne ne s'exprime pas habituellement par des phrases isolées, mais sous forme de discours (avec un début, une articulation, un développement et une fin bien marqués dans les rituels de communication), ce qui est significatif du point de vue alimentaire, qui constitue une unité de sens gastronomique est précisément le repas, peu importe la manière dont il est conçu et vécu, préparé et consommé. Un repas peut être une succession de plats selon un critère ordinal codifié à l'avance (entrée, plat principal,...) et tacitement adopté par une culture où il est devenue typique, « normal ». Mais, un repas peut être une collation dans un bar à la pause du déjeuner (où le plat principal est accompagné d'une boisson, qui intègre le texte, et d'un café, qui le clôt). Ou encore, un banquet somptueux de mariage, où l'exhibition de la prospérité familiale présumée détermine une offre en série de plats (empilant des entrées, des plats principaux, etc.) qui dans un dîner ordinaire seraient soumis à une sélection. Ainsi, une pizza seule, ne fait pas un repas, pour compléter ce texte gastronomique il faut au moins l'accompagnement d'une boisson (Ricci et Ceccarelli 2000). La variété des possibilités combinatoires est énorme.

Du plat simple on passe alors instantanément à la grammaire et à la syntaxe du repas, une entité à la fois plus complexe et plus concrète : un endroit réel où le goût qui se déploie est diversement apprécié, et constitue une série de significations sociales et culturelles. Par exemple, Douglas (1982), a reconstruit le langage complexe sous-jacent au régime alimentaire des classes ouvrières anglaises des années soixante-dix, à première vue, pauvre et insignifiant, mais, en réalité, très sophistiqué et complexe. D'une part, dans ce qu'on pourrait appeler le plan de l'expression, il y a les dispositifs d'organisation – l'inclusion, l'exclusion, la combinaison, le contraste, les variations progressives, etc. – des aliments et de leurs propriétés (sucré/salé, chaud/froid, sec/séché, mélangé/pur et, ainsi de suite), de la façon dont ils sont structurés dans un repas, de la manière dont les repas se répartissent dans la journée, la semaine et dans l'année, avec des formes curieuses de rimes et de parallélismes entre les plats principaux et les déjeuners du dimanche, les déjeuners officiels et les goûters, les grignotages etc. Et dans un triomphe « poétique », le biscuit farci, fait la synthèse figurative et

gustative de tout le régime culinaire britannique de l'époque. D'autre part, dans ce qu'on pourrait appeler le plan du contenu, cette organisation alimentaire trouve des correspondances non-automatiques, qui la motivent et la rendent intelligible, avec les structures sociales, familiales et non-familiales, sur lesquelles repose la culture anglaise de cette même époque. Il en ressort ainsi, par exemple, le rôle très particulier de la mère (homologue au rôle des femmes siciliennes, cf. supra), qui décide ce qu'on mange, à partir des goûts des différents convives (enfants, père, petits-enfants, etc.), mais en même temps, soumis au jugement constant de ceux-ci.

3.3. *Au-delà de l'évidence*

L'exigence textuelle dépasse également certaines normes sociales, dont le caractère supposé incontestable s'estompe, comme dans les codes linguistiques, dès qu'on passe d'une culture à une autre, d'un système à un autre, peut-être même, d'une situation à une autre. Ainsi, par exemple, dans notre culture, apparaît clairement la séparation entre ce qui se passe dans la cuisine (où on cuit les aliments et prépare les plats) et ce qui se passe à table (où on consomme les plats selon des règles temporelles et rythmiques précises). Dans d'autres cultures cette différence n'est pas aussi claire : très souvent c'est à table qu'on compose les plats, ou même, on continue de les maintenir sur le feu. En Chine, on trouve à table un certain nombre d'assiettes avec divers ingrédients et produits, dont le convive peut et sait sélectionner ce qu'il veut pour composer le texte de son repas. En Italie, on trouve en salle à manger un plat déjà préparé en cuisine, dans lequel chacun coupe des parts comme bon lui semble, en les associant avec des parts d'autres choses qui sont sur la même table, dans d'autres assiettes. Au Japon, on trouve à table, dans différentes assiettes, des bouchées déjà prêtes. En Espagne, on distingue entre le moment des *tapas*, souvent pris debout, et celui du véritable dîner, assis à table. En général, il convient de distinguer une manière de servir les plats par une *succession* prédéterminée et identique pour tous les convives (ce qu'on appelle « le service à la russe », évident pour nous aujourd'hui, mais qui remonte à peu près au milieu du XIX^{ème} siècle), d'une autre manière qui fonctionne en revanche par *simultanéité* des plats, que chacun organise selon son goût (et qui est typique de beaucoup de cultures asiatiques et pas seulement) (Montanari 2010). Avec toutes les imbrications et les amalgames possibles : pensons au rituel actuel de l'apéritif du soir dit *happy hour*, qui est de plus en plus assimilé à un dîner (ou un apéritif-dînatoire) ; à la fondue qui est servie à table sur un réchaud à feu doux ; à la plaque en ardoise incandescente qui continue de faire cuire la viande devant les convives.

Ainsi, les évidences quotidiennes disparaissent face à la longue-vue sémiotique dirigée vers les pratiques culinaires et gastronomiques : tout ce que – pour revenir au problème délicat des relations entre la nature et la culture – nous avons assimilé dans le temps et dans les habitudes au point que cela nous semble naturel. Pour nous, par exemple, la différence est très claire non seulement entre la cuisine et la table, la préparation et la consommation, mais aussi entre toutes les autres activités et les usages sociaux qui sont en amont ou en aval de ces deux moments : le choix de ce qui est comestible et ce qui ne l'est pas ; la production des aliments ; leur tri, leur transport, leur commerce, leur conservation ; les règles de la commensalité et les hiérarchies sociales qui en découlent ; l'organisation et la décoration des espaces où l'on mange ; les pratiques de rejet, de gaspillage, d'élimination, de recyclage etc. Mais il est évident que la perméabilité entre ces sphères de la socialité est très forte. Les grands écrans qui, dans de nombreux restaurants soi-disant *chics*, gardent le contact visuel entre la cuisine et la salle à manger, en permettant aux convives de « vérifier » ce qui se passe en cuisine, en sont le signal évident. Mais, pour revenir à des exemples historiques célèbres, pensons à l'abattage de la viande, un travail qui, jusqu'à il y a un siècle, était accompli par le chef dans la cuisine (qui sélectionnait les morceaux de l'animal et les extrayait personnellement de la carcasse), et qui aujourd'hui est l'apanage d'un métier spécifique dans un lieu dédié, le boucher et la boucherie. À l'inverse, les pratiques qui jusqu'à récemment

étaient situées en amont, telles que l'élevage et l'agriculture, font de plus en plus aujourd'hui partie de l'univers des choix gastronomiques, et deviennent une préoccupation majeure des chefs les plus avertis. Bref, les différentes cultures et époques donnent un poids plus ou moins important, dans leurs codes alimentaires, aux différentes activités qui sont liées au monde de la nourriture, en rendant *pertinent* tantôt un moment tantôt un autre, tantôt une pratique tantôt une autre, tantôt un endroit tantôt un autre. Considérons le célèbre banquet de la Renaissance, avec une table dressée à l'excès, avec de bonnes choses en abondance : des viandes, du gibier, de la volaille, du poisson, des légumes, des céréales ... Comme on le sait, à la Renaissance on ne mangeait pas à chaque repas toutes ces choses ; ce qui était pertinent était le lieu occupé à table, sur la base de la hiérarchie sociale. La table était dressée selon l'endroit où était assis le prince, les seigneurs, les dignitaires, les religieux, les femmes et ainsi de suite. Et puis, tout simplement, tout le monde mangeait ce qu'il avait en face de lui.

Ainsi, il semble assez évident que dans les différentes cultures il n'existe pas, sauf par abstraction induite et par extrapolation, une symbologie culinaire et alimentaire spécifique. Il existe par contre des systèmes de signification généraux dans lesquels la nourriture et la gastronomie trouvent un rôle précis. De sorte qu'à la fin tout se tient et tout se transforme : la cuisine, la religion, la politique, l'économie, la socialité, les cosmologies, la technologie, etc. La cuisine et la table parlent des relations sociales, mais aussi, à l'inverse, les relations sociales expliquent les choix alimentaires ; le même vaut pour la relation de la cuisine avec la religion, pour les taxonomies botaniques ou zoologiques, pour les systèmes politiques, pour les valences économiques, pour les conflits internationaux. La cuisine – comme chaque sphère sociale – est racontée par les autres sphères sociales, à certains moments ou sous certaines conditions ; ou, dans d'autres moments ou conditions, elle les raconte à son tour. Les signifiants et les signifiés, les expressions et les contenus renversent leurs rôles respectifs dans ce système global, dynamique, changeant, tumultueux, qui est la culture ou, plutôt, la sémiotique.

3.4. Le discours et la narration

Enfin, pour terminer cet examen rapide des modèles d'analyse les plus utiles pour l'étude sémiotique de la cuisine et de la nourriture, il est nécessaire de rappeler au moins deux autres notions : le *discours* et la *narrativité*.

Si le discours, en général, est la dimension sociale de la langue, le discours gastronomique est la socialisation de la sémiotique de la nourriture, le lieu où chaque intention significative s'estompe et en même temps se concrétise dans la réalité sociale et culturelle. Dans le discours gastronomique se trouvent donc, imbriqués entre eux et appuyés l'un sur l'autre, les différents textes, à savoir, comme déjà vu, les pratiques culinaires et alimentaires concrètes ainsi que les œuvres (linguistiques, visuelles, audio-visuelles, etc.) qui en parlent. Ainsi, les guides gastronomiques et l'habitude d'aller au restaurant, non seulement naissent ensemble en se faisant écho les uns de l'autre, mais elles sont aussi contemporaines de la naissance des premières théories scientifiques ou parascientifiques sur la gastronomie (de Grimod à Brillat-Savarin) et des œuvres littéraires qui en racontent la gloire et le déclin (de Balzac à Gogol) (Marrone 2016a, chap. 2). De même, la « gastromanie » contemporaine est caractérisée par l'intervention massive des médias représentant la nourriture et la cuisine, ainsi que par la multiplication des expériences de goût au restaurant, dans des dégustations, dans des voyages gastronomiques et œnologiques, etc. (Marrone 2014b).

Les catégories mises en jeu par la notion de discours sont, d'une part, celles qui impliquent des *thèmes* et leurs *figuratizations*, et d'autre part, celles qui articulent des *acteurs*, des *espaces* et des *temps*. Ainsi, par exemple, un phénomène comme celui du *street food* peut être réinterprété comme une sous-espèce du discours gastronomique actuel car il implique des stéréotypes thématiques et figuratifs spécifiques (l'ethnicité, la nourriture simple, la commodité, la flânerie, la densité des fumées, les odeurs fortes) et il s'enracine dans des espaces spécifiques (la rue, les banlieues de la ville), dans des temps précis (« le hors-repas »)

et, par des acteurs sociaux spécifiques (masculinité hors foyer vs féminité au foyer). En général, il est évident que la socialisation sémiotique de la nourriture a trait aux problèmes liés aux acteurs humains et non-humains (collectifs, familles, clans, hiérarchies, technologies), aux temps (rythme de la journée, de la semaine, de l'année, de la vie), aux espaces (maison/restaurant/pique-nique ; assis à la table vs debout, cuisine/salle à manger).

De la dimension du discours découle aussi la question de la communication textualisée, à savoir, celle qui techniquement est appelée *énonciation*. Le discours de la nourriture énonce, et ne produit pas seulement, en effet, des significations. Il met en scène, ce faisant, les figures de ceux qui le produisent et le consomment. Chaque plat porte la « signature » de celui qui l'a réalisé, son *énonciateur*. Ce n'est pas nécessairement le grand chef qui, du haut de son hypercompétence culinaire, tel un artiste, signe son œuvre avec son nom, en la transformant en un « délice » ; mais, plus généralement, c'est la subjectivité culturelle, même collective et anonyme qui se trouve derrière la production culinaire. Même chose pour le consommateur, inscrit dans la disposition du plat ou dans celle du repas en tant qu'*énonciataire*, qui mange. Chaque plat nécessite ses modalités de consommation, mais aussi ses valeurs plus ou moins à partager.

D'où aussi la notion de narrativité, une hypothèse interprétative générale qui essaie de retrouver derrière les façons par lesquelles, et les raisons pour lesquelles, chaque action, événement, entité, objet ou sujet impliqué dans les structures sémiotiques du goût et de la cuisine, de la commensalité et de la table prend tout son sens, à condition d'être soutenu par une véritable narration culinaire et alimentaire. De ce point de vue, la narration culinaire n'est pas la représentation littéraire de la nourriture, ou du moins pas seulement. Plus généralement, en ce qui concerne le moment de la préparation de la nourriture, on peut dire que la cuisine doit être interprétée comme une chaîne d'opérations dédiées à la préparation d'un plat particulier ; ces opérations impliquent l'intervention d'acteurs humains (les chefs, les sous-chefs, les commis de cuisine) et d'acteurs non-humains (l'eau et le feu, les casseroles, les poêles, les technologies contemporaines les plus sophistiquées). Ainsi, lorsque Lévi-Strauss (1968) reconstitue l'opposition fondamentale entre le cru et le cuit, et puis entre les diverses formes de cuisson (l'ébullition, le rôtissage, le fumage ...), il insiste sur le fait qu'il s'agit de *formes mythologiques pures*, qui sont remplies de contenu, d'une manière différente à chaque fois, par les différentes cultures. De sorte que chaque culture construit narrativement sa propre conception de la cuisine (d'ébullition, de rôtissage, etc.), mais aussi sa propre conception de la crudité et, par conséquent, de la naturalité.

Dans la mythologie amérindienne, par exemple, l'eau, l'air, le feu, la terre ne sont pas des éléments naturels primaires, comme pour la philosophie grecque ancienne, mais des entités dynamiques d'un vaste imaginaire ethnique, qui, au moment même où elles participent en tant que véritables protagonistes au processus de cuisson, entrent en compétition entre elles, en s'incluant et en s'excluant réciproquement : ébullition = feu + eau ; rôtissage = feu ; fumage = feu + air, etc. Ici, même les ustensiles et les accessoires (casseroles, récipients, brochettes, etc.) participent au même égard, et avec les mêmes prérogatives, au système culinaire. Cela signifie que, dans la réalité des faits humains et sociaux, il n'y a pas d'une part, les éléments naturels (air, eau...) et, de l'autre, les éléments culturels (casserole, fourchette ...). Il y a en revanche des entités de genres et de provenance différents qui, au même titre, participent au *processus narratif* de la cuisson (par ex. feu + eau + récipient = ébullition) et il y a d'autres entités qui, pour une raison socio-culturelle, n'y participent pas (par ex. : l'air, pour la même pratique) et qui donc doivent être placées, a posteriori, dans l'axe de la nature.

Ainsi, l'histoire de l'alimentation est celle – avant même d'être l'histoire des matières premières – des technologies par lesquelles on traite ces dernières, pour les rendre comestibles, et les transformer en repas. Voici que, à la base de la cuisine, comme l'enseignent les anthropologues, il y a l'idée de la *transformation*. Telle est la raison pour laquelle, la cuisine et la nourriture sont deux phénomènes ethno-anthropologiques ainsi que des phénomènes

sémiotico-communicatifs. Le sens humain et social, en général, naît en raison d'une certaine transformation : et il n'y a pas de transformation plus significative et plus efficace que la cuisine. La série orientée d'actions et de passions qui produisent cette transformation est la narration culinaire.

4. Hybridations et traduction

Sur la base de tout ce qui précède, on peut comprendre quelles sont – face aux sciences naturelles et sociales qui s'en occupent déjà avec succès – la spécificité et la productivité du regard sémiotique sur la nourriture et sur la cuisine, sur le goût et sur la convivialité. Il est évident que la sémiotique – qui doit beaucoup aux études anthropologiques, sociologiques et historiques – ait poussé encore plus loin l'idée de « bon à penser », et ait dépassé les aspects les plus intrinsèquement fonctionnels de la nourriture (le besoin la nutrition, l'exigence de protéger la santé) pour retrouver les éléments plus généralement culturels et sociaux, tout en insistant notamment sur leur valeur symbolique. Plutôt que de travailler sur des signes ou des symboles isolés, la sémiotique raisonne en termes de modèles et de méta-modèles, de textes et de discours, et va à la recherche de systèmes et de processus de signification impliqués dans les phénomènes gastronomiques, et, plus précisément, de configurations de sens qui se produisent aussi au moyen des différentes formes de textes et de contextes culinaires. Cela nous conduit à rappeler le principe de base de la pertinence sémiotique, à savoir que c'est le point de vue du sujet individuel ou collectif, et en même temps du chercheur, impliqué ou non dans ce qu'il analyse, qui détermine la significativité d'un phénomène alimentaire et culinaire (substances, aliments, mets, repas, espaces etc.). Et cela nous conduit également au principe de ce que nous pouvons appeler des *formes de vie*, qui suspendent toute séparation de principe entre la nourriture « représentée » et la nourriture « vécue », entre les discours et les pratiques, entre la sphère alimentaire et la sphère sociale de la nourriture.

Il en découle, entre autres choses, la centralité du phénomène de la *traduction*, au sens le plus général, qui, justement dans le domaine de la cuisine et de l'alimentation est fortement présente, sinon constitutive, et rétroagit dans le domaine plus général de l'étude ethno-sémiotique des cultures. Bien que, comme on l'a dit, les systèmes gastronomiques ont tendance à produire des formes d'identité ethnique (« Je mange ce que je reconnais, ce dans lequel je me reconnais moi-même »), et malgré le fait que dans les néo-ethnismes politiques et médiatiques d'aujourd'hui sont agités de concepts tels que la « typicité » des produits gastronomiques et œnologiques (d'où les valeurs faciles et douteuses de la mode des produits « à kilomètre zéro »), les processus culturels liés à la gastronomie sont, en fait, des processus et des *formes dynamiques en transformation et en hybridation continues*.

Ici aussi, l'histoire et l'anthropologie enseignent que les cuisines du monde, même si elles semblent locales et fermées, ne se sont jamais fondées exclusivement sur des produits du terroir, mais qu'elles recherchent, au-delà de leurs ressources (ou spécificités) locales, des substances, des produits, des aliments, des modes de culture et d'élevage, des techniques de préparation et de conservation qui dépassent ces limites, et – comme on l'a dit auparavant – les contraintes naturelles locales, au nom de rencontres et d'affrontements, de conflits et de négociations, de traductions justement, avec d'autres cuisines. Les habitudes culinaires ne sont pas le miroir d'identités ethniques présumées pures et dures mais, les résultats momentanés et changeant de traductions entre plusieurs autres habitudes culinaires. Et, puisque toute identité est possible seulement en relation à l'altérité, en tant construction a posteriori de conflits temporairement et partiellement pacifiés, de la même manière, les typicités gastronomiques ne dépendent pas a priori des prétendues qualités essentielles des territoires physiques et géographiques, mais elles se configurent, a posteriori, en tant que résultats historiques et culturels de processus continus d'hybridation, de transfert, de transposition, de traduction. Le jambon est de Parme non parce que il est fait à Parme et seulement là-bas, mais parce que, après d'innombrables discussions et conflits, de délibérations et de négocia-

tions, il a été décidé de l'appeler ainsi. De plus, le célèbre livre de Pellegrino Artusi n'est pas le manifeste de la cuisine italienne, parce qu'il énumère et décrit seulement des recettes italiennes, mais parce que, avec le recul, il l'est devenu, en italianisant des formes de préparation de plats régionaux d'origine fortement et diversement européenne.

5. Les frontières du goût

Tout cela conduit à un aspect central – celui du goût – qui résume et relance la plupart des questions abordées ici. Le goût est aussi l'objet de différentes disciplines telles que la physiologie et l'esthétique philosophique, l'anthropologie culturelle et la sociologie de la consommation, mais seule la sémiotique peut en proposer une interprétation théorique globale, et, en fin de compte, être conduite, en retour, à repenser une grande partie de ses bases conceptuelles⁶⁹. Tout d'abord, parce que, c'est une évidence, le goût se constitue sur un paradoxe similaire à celui de la langue, de la spatialité ou de la vie quotidienne : nous en faisons un usage continu, nous le vivons et le considérons comme un élément constitutif de notre identité subjective et collective, sans en connaître du tout, ni ses règles de fond, ni ses principes de fonctionnement : sans en savoir presque rien. On en parle, bien sûr, tout le temps, dans des conversations amicales ou dans les discussions publiques ; on le revendique avec fierté et on l'exhibe avec force à chaque occasion possible ; on est même prêts à nous battre en son nom, à créer, grâce à lui, des amitiés et des inimitiés, des amours et des désamours – sans pour autant savoir en parler raisonnablement, ni savoir en donner des raisons ou des explications. D'où l'adage bien connu – tant partagé que despotique – selon lequel des goûts, ça ne se discute pas. Pour essayer d'en comprendre quelque chose, il faut donc faire un pas en arrière, presque une sortie de nous-mêmes, et nous regarder de l'extérieur. Nous découvrons ainsi que – et c'est la deuxième raison de sa pertinence sémiotique – le goût est un phénomène composite et stratifié déjà dans les multiples acceptions de la signification du terme que nous utilisons pour le désigner.

Le « goût », tout d'abord, est une qualité sensible des choses, une propriété des substances : salé, sucré, amer, aigre, amer, etc. sont autant de *qualia* qui ont trait aux objets comestibles et non-comestibles, et vont signaler au palais – humain et non-humain – les possibilités et les impossibilités, les risques et les éventualités alimentaires. De là, par métonymie, le terme « goût » désigne non plus les propriétés de l'objet, mais celles du sujet, certaines de ses compétences sensorielles, liées précisément au savoir individuel, à ses capacités à reconnaître, discriminer et sélectionner, distinguer et hiérarchiser les saveurs des choses et, avec elles, les choses elles-mêmes. Et cela en effectuant surtout des divisions de base entre ce qui a du goût et ce qui n'en a pas, mais aussi entre ce qui a un bon goût et ce qui a un mauvais goût. Le monde, pour nous, est d'abord et avant tout quelque chose qui inspire des goûts et des dégoûts ; l'environnement qui nous entoure, et avec lui, en premier lieu le corps qui l'habite, est ce qui se présente à nous sous la forme d'attractions et de répulsions. L'exigence fonctionnelle (éviter le danger) et nutritionnelle (se sustenter) glisse ainsi dans – et se confond avec – le paradigme qui oppose le goût au dégoût, les plaisirs aux déplaisirs, les euphories aux dysphories. La frontière entre le besoin et le désir est, notoirement, très floue, au point que – dans les collectivités humaines et dans la psychologie de nombreux individus – le deuxième terme finit par renverser le premier : rien de plus goûteux que ce qui fait mal.

Il en suit la troisième acception du goût, plus proche de l'esthétique, qui ne fonctionne plus simplement ou uniquement dans le domaine de la matière comestible, de la nourriture et de ses propriétés nutritionnelles ou antinutritionnelles, mais déborde dans le domaine des arts et, en général, de la beauté. Avoir du goût, c'est savoir reconnaître et apprécier les œuvres d'art, leur beauté ou leur laideur, en général, leur caractère artistique, leur valeur

⁶⁹ Une théorisation sémiotique récente de la question est dans Landowski et Fiorin eds. (1997), Landowski éd. (1998), Boutaud (1995), Landowski (2013), Marrone (2016).

intrinsèque, sociale et culturelle. Avoir du goût, plus généralement encore, est aussi savoir vivre des expériences esthétiques, être en mesure d'apprécier ce qui est beau dans l'univers, être pourvu de la sensibilité nécessaire pour saisir ce qui nous fait plaisir et ce qui fait plaisir aux autres, bref, se prévaloir d'une forme de connaissance qui n'est ni théorique, ni logique, mais, justement, esthétique – avec toutes les difficultés conceptuelles qui, encore une fois, surgissent si on veut la définir et la caractériser.

D'où, enfin, une quatrième acception du terme, qui ne désigne ni des propriétés objectives, ni des compétences sensorielles, et ni la subjectivité en tant que telle, mais plutôt l'intersubjectivité. Avoir du goût, c'est partager avec les autres les mêmes plaisirs et déplaisirs, les mêmes goûts et dégoûts, en se reconnaissant ainsi comme faisant partie d'une communauté, d'un groupe de personnes qui, dans le partage du même goût, s'établit en tant que forme sociale unitaire et close, différente des autres, et pour cela reconnaissable de l'extérieur. Par exemple, les experts œnologues sont surtout une communauté de goût maintenue ensemble par un sous-code linguistique spécifique, qui en même temps les sépare de ceux qui ne le possèdent pas et donc ne peuvent pas le comprendre.

Du point de vue sémiotique, tout cela a une importance capitale⁷⁰. Tout d'abord, parce que le goût est, peut-être plus que les autres, un canal sensoriel dont les processus de perception sont également des attributions de valeur, de sorte que la sensation et la signification se construisent en même temps, l'une en fonction de l'autre. D'où la primauté de la synesthésie sur les sensations isolées (où commence et où finit le goût, comme se sépare-t-il de l'odorat, de la vue, du toucher, etc. ?). Et cela implique aussi la ligne de continuité entre la corporéité et la socialité, les sens et le sens, la perception et la signification. Le goût est un phénomène sémiotique, car il ne se configure ni comme une sensation intime, ni comme un pur concept, mais comme ce qui, en mettant en relation l'une à l'autre, les constitue mutuellement, tout en établissant le principe même de la signification. Le goût est une expérience profonde – du corps, du sujet, de la communauté – qui implique, en les neutralisant, une série de fausses oppositions : entre le besoin et le plaisir, entre des sens plus grands et des sens plus petits, entre la sensorialité et l'intellect, le corps et l'esprit, l'introjection des choses et la connaissance du monde, la nature et la culture, l'objet et le sujet, l'individu et la société, la fonction et le symbole, la cuisine et l'art, la commensalité et l'esthétique, la gastronomie et la sociologie. Voici en bref, l'idée d'un code profond qui, en gardant un lien direct le corps propre et l'être du monde, à savoir, par l'intersubjectivité, met entre parenthèses, et même annule, les instances de l'individu, sa prétendue conscience personnelle, privée, unitaire. Ce qui explique, en effet, le paradoxe qu'on évoquait ci-dessus, concernant les difficultés à parler raisonnablement du sens du goût.

Tout cela peut sembler abstrait, loin de la réalité sociale et de ses pratiques quotidiennes, mais se reflète immédiatement, entre autres, dans l'univers de la consommation et dans les discours des marques⁷¹. Il est en effet assez évident que c'est grâce aussi à une manipulation habile du goût, de la cuisine et de la consommation alimentaire qui se produit l'identité esthétique d'une marque. Cela semble plus évident pour les marques qui ont directement à voir avec l'univers des produits alimentaires, que pour celles qui étendent leur champ d'action d'un seul produit ou d'une seule série d'aliments à d'autres possibles, en passant par exemple, sans solution de continuité, à une offre liée au vin ou à d'autres qui concernent le chocolat, le fromage, les pâtes, les sushis et d'autres.

Dans ce cas, le ciment entre les différentes offres alimentaires ne peut pas être évidemment le goût intrinsèque des produits, mais ce sera celui des consommateurs, capables d'apprécier dans différentes substances les mêmes caractéristiques gastronomiques profondes. On passe ainsi du sens étroit du mot « goût » (qualités sensibles des aliments) à un

⁷⁰ Sur ce point, cf. aussi Landowski (1997, 2004).

⁷¹ Cf. Semprini (2005), Marrone (2007).

sens plus large (capacité subjective de reconnaître et d'apprécier ces qualités sensibles), qui ne concerne plus certaines propriétés des objets spécifiques dans le monde, mais certaines compétences subjectives, apparemment innées et naturelles, mais en réalité acquises et fortement culturalisées, au point d'être plus sociales qu'individuelles. Comme cela a été dit, le goût est à la fois quelque chose de très intime, personnel, subjectif, et quelque chose qui a un caractère collectif et partagé : d'une manière ou d'une autre, par conséquent, quelque chose qui unit (« nous avons les mêmes goûts ») et sépare (« je ne pourrais jamais manger cette chose là »).

Mais il y a aussi des marques qui ont essayé de s'étendre jusqu'à des produits très différents qui vont au-delà de leur secteur de produits de départ, pour inclure comme beaucoup d'autres, y compris justement les produits de nourriture : par exemple, du vêtements aux cosmétiques, du mobilier... aux desserts. Qu'est-ce qui peut donc rassembler – au point de rendre cohérente la marque qui les offre – une robe et un canapé, une essence de parfum et un chocolat ? Certainement pas les qualités sensibles du produit. Donc encore une fois, le goût des consommateurs, à condition d'élargir encore le sens de ce terme, comprendra non seulement la capacité de discerner et d'apprécier les produits de l'univers alimentaire, mais plus généralement la compétence pour apprécier les qualités positives – esthétiques – des choses, ce qu'on appelle leur *beauté*, ainsi que, par inclusion, la capacité de savoir mépriser leurs qualités négatives et leur laideur. Chaque goût se base sur un dégoût. Avec cette troisième acception du terme, nous nous trouvons, évidemment, au centre de la problématique de la marque, ce discours social qui vise justement à construire, ou à reprendre, des véritables communautés de goût qui partagent, plus que les mêmes valeurs, les mêmes compétences à reconnaître le goût des choses.

6-Niveaux de sens : goûteux et savoureux ⁷²

1. Le goût, entre perception et cognition

On peut parler du goût alimentaire – un processus sensoriel qui génère, avec ses tenants et aboutissants, l'art de la cuisine et l'imaginaire de la gastronomie – par rapport à des questions sémiotiques plus générales telles que le lien entre le sens et la sensibilité, la signification et la perception ? Il s'agit justement d'un thème qui devrait, au moins en principe, intéresser les sémioticiens et les esthétologues, les linguistes et les philosophes du langage. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si après de longues années de relatif désintérêt de la part de ces disciplines pour la question de l'art culinaire et de la bonne table, de l'alimentation et de la commensalité, bref, pour le goût, plusieurs œuvres ont paru récemment, qui montrent une tendance inverse⁷³. Mais il y a aussi des raisons intrinsèquement théoriques pour rendre ce thème pertinent dans la recherche et dans le débat sémiotique, philosophique, linguistique et esthétique. Du côté de la cognition, le goût est sans aucun doute le processus sensoriel qui plus que d'autres, même peut-être plus que la vue, est lié au jugement, à la reconnaissance, à l'identification, et on y fait donc un usage habituel de catégories, de schémas, de concepts, de modèles – décisifs et négligés en même temps. Du côté de la perception, contrairement à la vue et à l'ouïe (deux sens traditionnellement considérés comme supérieurs), le goût, encore plus que le toucher et l'odorat, implique le corps entier, et il est intrinsèquement synesthésiques. En outre, il s'agit d'un sens interne, profond, tel que la sensorimotricité et la viscéralité (pour Leroi-Gourhan, 1964, ce sont de véritables sens) ; et son processus obéit à une syntaxe spécifique, qui fait interagir fortement et directement corps et monde, chair et physique⁷⁴. Ce processus se présente comme une boucle continue qui intègre quelque chose venant du monde extérieur à l'intérieur du corps, pour revenir à l'extérieur – où l'inversion de la direction implique un renversement de sens et de valeur : d'où, notamment, le dégoût. Par conséquent, le goût rend possible de véritables opérations de transformation. Ce qui entre dans le corps n'est pas du tout ce qui ressort et qui, en effet, a un sens diamétralement inversé par la médiation des processus internes du corps. Lévi-Strauss (1968) disait que, pour les mythes traditionnels, la cuisine est la transformation culturelle du monde, alors que la digestion en est la transformation naturelle – où « nature » et « culture » sont des termes d'une opposition sémantique et non pas des états de choses.

Ainsi, le goût est peut-être, du point de vue sémiotique, le plus riche des processus sensoriels, celui qui produit les significations les plus denses et diverses, à la fois plus de symboles et plus de langage⁷⁵. Il faut entendre par là que, sans aucun paradoxe, son langage est le plus emblématique de tous les langages, le plus silencieux, et donc le moins étudié. C'est un véritable *système primaire de modélisation culturelle*. Si dans d'autres domaines sensoriels, la relation entre la perception et la signification peut donner lieu à certaines perplexités et distinctions, éternellement débattues par les chercheurs, dans le domaine du goût le passage de la perception au sens est nécessairement immédiat, en temps réel. Il n'y a pas de goût sans identification d'une valeur. Je goûte des choses qui sont déjà, pour moi, positives ou négatives.

⁷² Paru dans *E/C* n. 17, 2012. Puis dans mon livre *Semiotica del gusto*, Milano, Mimesis 2016, chap. 7.

⁷³ Cf. en esthétique Perullo (2006, 2008, 2010, 2011, 2012), et, en philosophie du langage, Cavalieri (2011). Pour ce qui concerne la sémiotique, cf. Landowski et Fiorin éd. (1997), Landowski éd. (1998), Landowski (2004), Boutaud (2005). Cf. aussi les récents volumes collectifs sur la cuisine (Marrone & Giannitrapani éd. 2012), sur la diététique (Mangano & Marrone éd. 2013) et sur les livres de cuisine (Marrone & Giannitrapani éd. 2013). Une synthèse de ces problématiques dans Marrone (2016).

⁷⁴ Sur la syntaxe de procès sensoriels, cf. Fontanille (2004).

⁷⁵ Malgré les affirmations contraires de A. Leroi-Gourhan (1964).

tives. Goûter c'est identifier des qualités sensibles déjà pourvues de sens. Dans le goût, la perception est d'office sémiotique, pour ainsi dire (à cet égard, Boutaud, 2005, parle d'*image gustative*, expression dérivée de l'*image acoustique* de Saussure).

2. Deux langages en un

Dans ces réflexions sur le goût, il semble manquer un facteur fondamental qui est détectable dans la bifurcation des processus de goût en deux langages différents, à l'instar de ce qui a été détecté pour la sémiotique visuelle, où, depuis plusieurs décennies on distingue entre le *plastique* et le *figuratif* (Greimas 1984 ; Floch, 1995). Comme on le sait, selon la sémiotique visuelle le *figuratif* est la partie représentative de l'image, sa capacité mimétique, et donc, du côté de l'observateur, le sens qui émerge dans la reconnaissance des figures du monde à partir d'une « grille de lecture » de nature sémantique, donc culturelle ; tandis que le *plastique* est un langage de deuxième degré, une nouvelle articulation de la matière visuelle qui ne vise pas une éventuelle représentation du monde, mais la constitution d'autres significations, dans l'image, à travers des jeux de contrastes entre les formes, les couleurs, les positions, les textures, etc. Cela ne signifie pas que, dans l'image, le plastique est le plan de l'expression et le figuratif celui du contenu (comme on le répète parfois par mauvaise simplification didactique), mais que l'image peut avoir une *double signification* car elle est *recoupée par deux regards différents*, dont le deuxième, parfois, de type « poétique » dans le sens jacobsonien, ou mythique dans le sens lévi-straussien, peut susciter des effets communicatifs ultérieurs (artistiques, publicitaires, etc.). *Le plastique ne précède donc pas le figuratif mais il le suit* : il se donne à saisir lors d'une sorte de défamiliarisation du regard, comme une réémergence du sensible qui redouble les grilles perceptives culturelles déjà données et en fonde, éventuellement et localement, de nouvelles.

À partir de cette dichotomie conceptuelle, Greimas (1987a) a lancé un programme de recherche très précis et très ambitieux en même temps : celui par lequel il veut étendre les principes de séparation et d'imbrication du plastique et du figuratif du domaine du visuel, à celui de toutes les sensations du corps. Voici :

(...) si la sémiotique visuelle réussit, tant bien que mal, à proposer une interprétation cohérente de la double lecture – iconisante et plastique – des objets du monde, encore faut-il, pour rendre compte du fait esthétique, étendre ce genre d'analyses, en les généralisant à l'ensemble de canaux sensoriels. (Greimas, 1987a, p. 77-78)

D'où l'idée de trouver pour ces autres domaines du sensible quelque chose de semblable aux deux langages figuratif et plastique ; quelque chose qui garantit, entre autres, la même hiérarchie logico-temporelle : (i) d'abord le figuratif, réglé par des *Gestalten* culturelles liées à la langue verbale (et donc des *dicibles*) ; ensuite, le plastique, qui, tout en opérant une sorte d'*epochè* de cette « grille de lecture » figurative d'ordre sémantique, offre la possibilité d'autres articulations sensorielles, et donc d'autres significations possibles (en tant que telles, en quelque sorte, des *indicibles* de la langue verbale – à moins de transpositions métalinguistiques spécifiques).

À cet égard Greimas donne l'exemple de l'odeur :

Le parfum de l'œillet et le parfum de la rose sont bien, dans un premier temps, identifiables comme des métonymies de l'œillet et de la rose : ils ne se distinguent pas, de par le mode de leur formation, des *gestalten* visuelles lues par quelqu'un qui s'y connaît un peu en fleurs. Encore faut-il que des harmonies parfumées, cachées sous ces appellations d'origine, dévoilent au sujet leurs coalescences et leur correspondances pour le guider, par des fascinations atroces et exaltantes, vers de nouvelles significations que procure(nt) une conjonction intime, absorbante avec le sacré, charnelle et spirituelle à la fois. (Greimas, 1987a, p. 78)

D'où la notion de *saisie esthétique*, qui ne rend pas compte de la notion traditionnelle de surprise ou d'émerveillement (« éblouissement heureux ») que les philosophes ont utilisé

pour créer une métaphore de la réception artistique ou esthétique, mais d'un processus très précis qui transforme le sujet en profondeur, au niveau des valeurs et des méta-valeurs : non pas sur la dimension narrative, mais justement, sur la dimension sensorielle. Ce processus esquivé la cognition, suspend la discursivité des espaces, du temps et des acteurs pour faire émerger, *après coup* dit Greimas, un autre « état des choses » – et susciter, a posteriori, à savoir au moment de la réapparition de la cognition, un sentiment d'imperfection et de nostalgie. Ainsi, la prise esthétique n'est pas un *événement ponctuel*, mais une *organisation syntagmatique* orientée, avec des moments très différents, et dans laquelle le plastique-sensoriel émerge à condition que le figuratif-cognitif s'efface auparavant⁷⁶.

Pour résumer, la prise esthétique se situe parmi les étapes d'un processus canonique, comme ci dessous :

1	2	3	4	5	6
perception standardisée	rupture des schémas perceptifs, mise entre parenthèses de la cognition et de la discursivité	émergence du sensible	intravision d'un nouvel état de choses	retour à la cognition et au discours, à la perception standardisée, mais avec un arrière-goût nostalgique	sujet qui découvre qu'il est transformé
<i>figuratif</i>		<i>plastique</i>	<i>prise esthétique</i>	<i>imperfection</i>	

Comme on le sait, Greimas esquisse les traits de ce schéma à partir d'analyses détaillées de textes littéraires exemplaires (Tournier, Calvin, Rilke, Tanizaki etc.), mais il a été diversement montré qu'il vaut également pour des phénomènes très différents entre eux comme la catharsis tragique (Fabbri, 2001), la mode (Floch, 1995), la politique (Landowski, 1997), ou – on le verra, justement – une certaine nourriture. La notion greimassienne de prise esthétique, on le répète, est née grâce à l'extension du programme de recherche de la sémiotique de l'image à la perception dans son ensemble, suivant le modèle phénoménologique de Merleau-Ponty : car, poursuit le chercheur,

la figurativité n'est pas une simple ornementation des choses : elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible » (Greimas, 1987a, p. 78).

Voici : la prise esthétique est l'immanence du sensible en tant que résultat d'une fracture, c'est la rupture d'un monde d'apparences figuratives : c'est ce qui doit être étendu du champ spécifique de la vision à celui de la perception somatique en général. D'où, dans le domaine du goût, la distinction possible entre deux langages spécifiques.

D'une part, ce qu'on pourrait appeler le *gouïteux*. C'est le système de sens qui s'établit grâce à la reconnaissance sensorielle des figures du monde déjà connues. De sorte que, en goûtant quelque chose, on peut – avec des compétences variables selon les spécialisations individuelles ou les situations contextuelles – identifier de quoi il s'agit grâce à nos schémas

⁷⁶ Cette interprétation de *De l'imperfection* (et en particulier de la notion de saisie esthétique) qu'on a proposée ici, est donc différente de celle de Landowski (2004 : 39-56), selon lequel la première partie du livre de Greimas relèverait d'une esthétique « catastrophiste » et « romantique », tandis que la seconde serait liée à une philosophie de l'expérience phénoménologique qui nie la dualité continuité/discontinuité. En d'autres mots, Landowski (et avec lui, plusieurs sémiologues) ne considère pas la dimension syntagmatique et processuel de la saisie esthétique. Plus proche à notre position est, au contraire, Fabbri (1992, 2002). Cf. aussi Marrone (2016c, à paraître2).

sémantiques et culturels. Comme quand on dit des choses telles que : « ce vin c'est un Merlot de la Vénétie », « cette viande est de la limousine », « as-tu mis du gingembre dans la soupe ? » etc. Le système perceptif part donc du sensoriel et va au cognitif.

D'autre part, ce qu'on pourrait appeler le *savoureux*. C'est le siège des « ments sensoriels » à part entière, qui opèrent à travers des processus perceptifs qui ne sont plus liés à des schémas cognitifs antérieurs, mais plutôt à une prise en charge directe des qualités sensibles des substances gastronomiques – qui sont en rapport entre elles, en raison des contrastes syntagmatiques ou des renvois paradigmatiques, et en relation avec des contenus spécifiques grâce à des systèmes semi-symboliques *ad hoc*. Même s'il n'est pas toujours prévisible au moment de la production, ce processus suscite, *après coup*, de possibles verbalisations (plus ou moins codifiées dans les langages spécialisés de la critique gastronomique) du type : « le croquant des pâtes est bien délayé dans la fluidité de la crème », « le froid de la glace se marie avec la tiédeur du gâteau », « la viscosité de la sauce tue le goût du poulet », et ainsi de suite. Ce deuxième système de sens ne nie pas le premier, mais, pour ainsi dire, le contourne. Il va donc du donné cognitif (mis entre parenthèses) à l'épiphanie du sensoriel « pur », et il a comme résultat probable une transformation mutuelle du sujet sensible et des substances perçues. Cela grâce aussi au fait que, à ce stade, c'était comme s'il y avait un renversement syntaxique des actants de la perception : la substance gastronomique 'saisit' l'acteur humain qui perçoit, et devient le véritable sujet de l'action perceptive. En effet, on dit dans ce cas : « ce plat m'a conquis : c'était une véritable *expérience* sensorielle ! » – au sens fort, hégélien d'*Erffahrung*, et non au sens néo-empiriste d'un certain type de marketing qui se réfère souvent à l'expérience ou à l'esthétique.

3. Des précisions et des approfondissements

Cette proposition conceptuelle nécessite quelques éclaircissements. Le premier, le plus évident, est lié à la terminologie qui, comme d'habitude pour le métalangage, est consciemment arbitraire. Il n'y a pas de raison particulière d'appeler « goûteux » le correspondant gustatif du figuratif et « savoureux » le correspondant gustatif du plastique (de même que, d'ailleurs, les termes « figuratif » et, surtout, « plastique » ne sont pas motivés par rapport à ce qu'ils désignent). Entre autres, ils ont implicitement tendance à connoter des appréciations positives par rapport au processus sensoriel auquel ils se réfèrent : « goûteux » est à la fois un terme de la catégorie (/goûteux vs dégoûtant/) et un pôle de cette même catégorie. De même pour savoureux (/savoureux vs fade/). Le choix de les utiliser, cependant, en tant que termes de métalangage peut aider à dissiper les malentendus que cette double valeur sémantique tend à générer dans le parler commun.

Deuxièmement, comme nous le verrons plus loin quand nous apporterons quelques exemples, la perception sensorielle liée au goût et celle liée au savoureux ont tendance à se confondre dans l'expérience phénoménologique vécue, comme quand on perçoit une image et son sens dégagé globalement, indépendamment du fait que ce sens est construit par un double dispositif de signification. Mais, s'arrêter à l'expérience phénoménologique c'est s'attarder sur le pré-sémiotique, à savoir, s'empêcher de passer du sens concrètement vécu à la reconstruction sémiotique de son articulation formelle, de cette signification qui rend possible l'expérience même du sens. Rien n'empêche que, au moment de la dégustation, comme expert ou comme débutant, l'appréciation gustative d'un plat ou d'un vin soit syncrétique et synesthésiques. Mais, l'analyse ultérieure n'élimine pas le plaisir : elle en explique simplement les éléments constitutifs, aussi inconscients que nécessaires.

Cela dit, la distinction entre goûteux et savoureux permet de différencier certains domaines d'expérience et certains nœuds problématiques. Et donc de mettre un peu d'ordre.

Ainsi, nous pouvons, par exemple, placer dans la sphère du goûteux tous les discours liés à la célèbre connexion (identifiée par Barthes, 1978, dans sa *Leçon* inaugurale au Collège de

France, et depuis adoptée par toute la gastronomie naïve) entre *le savoir* et *la saveur*, le goût et la connaissance, le palais et la culture. Il s'agit de la question controversée de la construction sociale de l'identité culturelle par le biais de certaines techniques de cuisson et de constructions d'esthétiques gastronomiques, d'identités individuelles et collectives, subjectives et territoriales, historiques et géographiques. Ici, goûter c'est déguster non les qualités sensibles du plat, mais directement son pedigree, ses valences anthropologiques.

Dans la sphère du savoureux on place en revanche les thématiques de ce qu'il est convenu d'appeler *l'analyse sensorielle*, repensée en termes spécifiquement sémiotiques : à savoir, moins en tant qu'expertise scientifique externe adoptée en tant que telle, ou que processus perceptif positivement donné, et plutôt comme le plan de l'expression qui se constitue réciproquement avec le plan de contenu, et en fonction de celui-ci. En d'autres termes, reconstruire les processus sensoriels consiste à identifier leurs valences sémiotiques, tout en mettant en évidence la relation réciproque entre un plan expressif et un plan sémantique. Donc, ce qui intéresse une science de la signification, ce n'est pas la donnée physiologique, pas plus la dimension phénoménologique, mais la façon dont les deux portent éventuellement une signification, en accédant ainsi au domaine culturel. Penser l'enquête physiologique, aussi rigoureuse et sophistiquée qu'elle puisse être, en tant que base scientifique d'une sémiotique du goût, impliquerait un choix épistémologique non sémiotique car non relationnel.

Il en résulte notamment que, en distinguant entre *goûteux* et *savoureux*, on ne vise pas la séparation du signifiant et du signifié, mais *distinction entre deux langages*, dont chacun a un signifiant et un signifié. Par conséquent, l'analyse sensorielle n'est pas le travail sur le signifiant du goût sur lequel s'ancre l'analyse sémantique des plats (comme d'aucuns le pensent), mais une segmentation spécifique du continuum expressif, ce qui implique, comme dans toutes segmentations, de choix de sens précis. De même, l'analyse sémantique, qui identifie des signifiés, ne peut que s'appuyer sur les formes d'expression qui les véhiculent (c'est la célèbre base paradoxale de la sémiotique de Hjelmslev : les plans ne sont pas conformes, mais la présupposition entre l'expression et le contenu est réciproque, et aucun des deux n'existe sans l'autre).

Il est évident que de nombreux phénomènes sont un peu entre les deux sphères. Pensons, par exemple, à des rituels complexes et à des langages liés à la dégustation du vin, où d'un côté on invoque des compétences liées à la reconnaissance des *saveurs* (astringence, acidité, douceur ...) et de l'autre on les met en relation, souvent analogique et vaguement associée à une supposée mémoire subjective, avec des qualités concernant le *goût*, c'est-à-dire des qualités sensibles appartenant aux figures du monde reconnaissables (« ça me rappelle la réglisse, le sous-bois, le cuir, la rose ... ») souvent traduites par une synesthésie (« aérien, rugueux, soyeux, rond ... ») et standardisées dans les technologies sophistiquées des sommeliers et de leurs divers avatars. Certaines tendances récentes de la dégustation du vin, cependant, conduisent à supprimer les aspects les plus culturels et canoniques de l'expérience gustative au profit d'une celle des saveurs. Celle-ci ne peut se manifester que si la première est mise entre parenthèses, mais en outre elle induit une *mise en jeu* totale du sujet devant son verre (Sangiorgi 2011) et à une récupération ultérieure de la dimension hédoniste de l'ivresse que la culture médiatique tend à nier.

D'une certaine manière, cette distinction était déjà indirectement présente dans la célèbre opposition /bricoleur vs ingénieur/ proposée par Lévi-Strauss (1962a), facilement extensible à la production de la nourriture et du goût, à savoir, à la cuisine et à la gastronomie, et également, mais avec un peu plus d'effort, au phénomène que nous discutons ici, celui de la perception, de la réception gustative de la nourriture même.

Comme on le sait, pour Lévi-Strauss l'ingénieur est celui qui construit ce dont il a besoin à partir d'un projet préliminaire élaboré à cet effet. Il cherche les matériaux nécessaires à la réalisation du projet, il confirme la fonction et le sens, et il renforce en même temps ses objectifs et sa subjectivité rationaliste et fonctionnaliste. Avec cette figure, on passe donc *de*

l'idée à sa réalisation concrète. Le bricoleur, au contraire, est quelqu'un qui construit ce qu'il peut à partir d'une idée approximative de ce dont il pourrait avoir besoin ; il utilise ainsi les matériaux et les objets qu'il trouve disponibles dans la situation concrète dans laquelle il se trouve, souvent en éliminant leur fonction et leur sens pour leur en procurer de nouveaux, sur la base des qualités sensibles qu'ils ont incorporées. Ainsi, s'il doit construire un toit, et dispose d'un fragment d'un ancien radeau, il l'utilise pour son horizontalité et sa résistance dans le temps. Le bricoleur, même si sa production est bâclée, construit du nouveau, et ce faisant il se transforme lui-même et transforme ses besoins, ses désirs, en passant *du monde sensible à la conception de quelque chose.*

Par conséquent, l'ingénieur et le bricoleur sont tous deux des personnages pragmatiques, mais d'une manière différente : le premier passe de la théorie à la pratique, et le deuxième, de la pratique à la théorie. Et les deux sont attentifs à la matière : sauf que, l'ingénieur l'utilise selon ce qu'on sait déjà, et ce qu'on en fait généralement, alors que le bricoleur la prend en charge à partir de ses qualités sensibles particulières. Le premier pense et donc il perçoit, le deuxième perçoit et donc il réfléchit. Il s'agit, bien sûr, de figures-type, qui dans les situations concrètes se mêlent, mais qui sont, en ce qui nous concerne ici, parfaitement applicables à la gastronomie et, par exemple, au types de chefs de cuisine : le *cuisinier ingénieur*, qui réalise une recette en certifiant le respect des ingrédients adéquats, et le *cuisinier bricoleur*, qui dispose de certains ingrédients déjà regroupés (par exemple, sur un territoire, ou sur un marché local,) et les utilise pour réinventer un plat (cf. Floch 1995, Pozzato 2013).

Voilà donc deux types différents de pratiques culinaires. D'une part, il y a des recettes exécutées à la perfection, jusqu'au moindre détail, et des séries de réalisations d'un plat considéré comme abouti et optimal (cf. les plats industriels préemballés ou, à l'opposé, les performances de la cuisine dite moléculaire). De l'autre, il y a des recettes inventées, ou modifiées selon le besoin ou les ressources, des réalisations imparfaites d'un plat avec un goût inattendu (cf. l'innovation du terroir), sur la base des ingrédients ou des outils disponibles. D'une part, l'intellectualisme rigoureux, de l'autre la sensualité créative.

Or, il semble possible de transposer cette distinction sur la perception gustative ou, plutôt, sa prédisposition, une sorte de *compétence perceptive*. Nous faisons donc l'hypothèse de deux types de goût. Le premier, celui de l'ingénieur, sera entendu comme la reconnaissance perceptive des saveurs déjà connues (et des contrastes entre elles), conduisant à l'identification des ingrédients traditionnellement comestibles, et de leurs propriétés déjà reconnues dans le monde humain et social (quelque chose de très proche de ce que Lévi Strauss, en 1962b, appelle le « bon à penser »). Le deuxième, celui du bricoleur, doit être compris comme la possibilité d'une expérience directe et réactualisée du sensible, une capacité à ressentir des saveurs nouvelles (et leurs contrastes) à partir d'une articulation différente des qualités sensibles des ingrédients. Il est clair que l'opposition en jeu n'est pas entre l'intellect et la sensibilité, mais entre *deux formes de sensibilité*, de goût, de plaisir et de déplaisir : une sensibilité qui, d'un côté, confirme les modèles culturels et les schémas mentaux par lesquels on perçoit (et elle est alors *dicible*), et de l'autre qui, en désactivant ces modèles et ces schémas, peut percevoir le monde d'une manière nouvelle et ressentir des sensations inédites et inattendues (et elle est alors *indicible*, si ce n'est par des métalangages spécialisés souvent métaphoriques).

4. La cistre et le loup

Dans une étude sur l'identité visuelle du restaurant de Michel Bras à Laguiole, Floch (1995) a implicitement posé cette distinction entre *goûteux* et *savoureux*. Son analyse part de l'observation que le lettrage (*l'Eve light italique*) utilisé pour écrire le *brand name*, le nom de marque de ce fameux chef français, a les mêmes caractéristiques esthétiques (très délicat dans les lignes, dans l'épaisseur et dans l'élégance) de la figure sélectionnée comme logo : la

cistre, une plante sauvage et parfumée qui est souvent utilisée dans les créations gastronomiques du menu. La cistre est *l'emblème aromatique* de la cuisine de Bras, et en même temps un élément figuratif qui condense l'identité visuelle de la marque et le trait olfactif-gustatif qui caractérise certains de ses plats de premier plan.

Pour le démontrer, Floch propose une analyse approfondie d'un plat connu de Bras – le loup de mer au petit-lait et à la cistre, avec baselle et quenelle de pain à la sauge – et montre en quoi il peut être compris comme un véritable texte qui raconte une histoire. Une histoire dans laquelle la cistre joue un rôle très précis, celui d'un héros qui – comme l'a dit un critique gastronomique – « lance instantanément et spontanément des points d'anis et de menthol sur le corps du loup » : elle l'attaque, à certains égards, à la manière d'un Opposant qui entrave le parcours du Sujet ; mais en réalité elle le renforce, tel un Adjuvant qui facilite ce parcours, en fournissant au Sujet les modalités appropriées du faire ou de l'être. Grâce à la cistre, ainsi qu'aux autres ingrédients (petit-lait, baselle et quenelle) qui sont associés dans le plat selon des critères paradigmatiques de sélection et syntagmatiques de combinaison, le loup de mer arrive admirablement à mener à bien son programme narratif paradoxal : se proposer comment un étonnant Objet de valeur – gustatif et esthétique en même temps – pour un palais qui saura l'apprécier.

Jusqu'ici le rôle de la cistre n'est pas très différent de celui de tout autre ingrédient dans tout autre plat élaboré. Mais comme expliquer, par exemple, dans la construction culinaire-sémiotique du loup de Bras, le fait que le processus prêté à la cistre soit « instantané et spontané » ? Et que l'acte qui consiste à « lancer » des saveurs – un terme qui traduit dans le métalangage spécifique du critique ses expériences gustatives – les rend « pénétrantes », vis-à-vis du loup ainsi que du sujet qui le déguste ? Pour répondre il faut enrichir l'analyse narrative du plat avec d'autres niveaux possibles de sens, dans lesquels la dimension sensorielle entre en jeu de manière pertinente.

Ainsi, semble dire Floch (qui n'utilise pas notre terminologie), comme une image, un plat peut aussi, s'il est bien préparé et dégusté, révéler une dimension goûteuse (celle pour laquelle on peut nommer les ingrédients, les classer selon des codes culturels de référence précis, ainsi que les charger de significations connotatives), et une véritable dimension savoureuse. Celle-ci, comme la dimension plastique dans le domaine visuel, dépasse le langage verbal qui parle expressément du plat. Elle est donc d'une certaine façon indicible, sauf si on recourt à des métalangages ad hoc, comme celui du critique gastronomique dont la terminologie et les métaphores spécifiques rendent compréhensible (à ceux qui, évidemment, connaissent déjà ses codes de communication), son expérience de dégustation. Mais on peut aussi, - comme la sémiotique l'a fait pour la dimension plastico-visuelle – élaborer une série de catégories descriptives destinées à expliciter le métalangage descriptif de la dimension sensorielle, d'une manière cohérente, et donc partageable.

Même sans s'attarder sur cette distinction de fond entre une dimension figurative ayant des correspondances verbales immédiates (le goûteux), et une dimension sensorielle sur le moment indicible (le savoureux), Floch propose néanmoins une analyse du plat de Bras où ces deux dimensions sont présentes. Pour ce qui intéresse le goûteux, le loup de Bras se démarque d'une habitude particulièrement répandue en Provence, qui consiste à cuisiner ce poisson en l'assaisonnant avec différentes épices, y compris, précisément, la cistre. M. Bras élabore à sa manière une recette déjà connue, en attribuant à la cistre – une plante de montagne, typique du *terroir* de l'Aubrac dans lequel il opère – un rôle de premier plan. Pour faire ressortir, sans excès, cet arôme de l'Aubrac dans le goût du loup, il l'associe à des saveurs et odeurs très différentes (certaines sauvages et naturelles, d'autres particulièrement élaborées), avec et parmi lesquelles la ciste trouve sa propre harmonie. Ces autres acteurs sont le petit-lait (le résidu dans le caillage du lait), la baselle (l'épinard local), et les quenelles de pain grillé farcies à la sauge. Le poisson est alors, pour ainsi dire, importé dans les hauteurs de l'Aubrac, où il trouve son intégration parfaite sans perdre son identité d'origine.

Or, ce discours explicite tenu par le plat de Bras, un discours gastronomique socialement reconnu (non sans hasard, plusieurs fois tenu aussi par le même Bras dans des entretiens et des déclarations différentes), est soutenu et approfondi par la dimension savoureuse du plat, et donc par la combinaison particulière des qualités sensibles des ingrédients qui le composent. D'un côté, il y a les substances *chaudes* et *sèches* : la cistre (sauvage) et les quenelles (élaborées). De l'autre, il y a les substances *froides* et *humides* : le petit-lait (élaboré) et la baselle (sauvage). Au centre, le loup de mer qui, en les absorbant, en quelque sorte donne de l'équilibre à l'ensemble, et rend possible « poétiquement » la présence simultanée d'éléments opposés (dans un paradigme) mais disposés dans le même plat (de l'ordre du syntagme).

Ainsi, commente Floch, grâce au jeu sensoriel des différents éléments qui le composent, le plat créé par Michel Bras reprend et redouble – tout à fait inconsciemment – le célèbre mythe grec d'Adonis : le jeune hypersexué né du fenouil (chaud et sec) et mort adolescent dans la laitue (froide et humide), qui amène, dans le monde équilibré des céréales (orge, blé) cher à Déméter, des moments euphoriques de chaos, et affirme l'importance du plaisir instinctif dans un monde consacré au mariage et à la guerre. La culture gastronomique et de la culture anthropologique trouvent leur point de rencontre, et transcendent la socialisation et les stéréotypes qu'elle impose inévitablement aux pratiques culinaires et aux expériences de goût.

6. Un faux poulet et une pomme de terre précieuse

Un autre exemple que nous pourrions mettre en avant pour valider notre hypothèse théorique concerne un autre chef célèbre, Massimo Bottura, cette fois plus près du modèle de l'*ingénieur* que de celui du *bricoleur*. Au moins, si on lit les deux textes courts qui se trouvent à la fin d'un entretien accordé à Nicola Perullo (2011), dans lesquels Bottura tente de décrire et en même temps d'interpréter deux de ses plats distinctifs. Il ne s'agit pas à proprement parler ni de recettes (*ex ante*) ni de critiques gastronomiques (*ex post*), mais d'une sorte d'*auto-ekphrasis* où le chef, en évoquant réflexivement et consciemment ce qu'il sait de sa propre pratique, dégage les grandes lignes de la philosophie de son travail culinaire.

Dans le premier de ces textes l'expérience gustative est fortement intellectualisée (une « méditation »), et il adopte le ton et les figures de l'ironie et de la mise en scène burlesque :

Chicken, chicken, chicken, where are you? (Poulet, poulet, poulet, où es-tu ?) est un plat qui se présente comme une méditation très colorée sur la présence du « goût » de poulet rôti et en même temps sur son absence. En fait, le poulet est évoqué de manière évidente – en particulier sa peau, la partie la plus savoureuse, constamment présente dans la bouche, mais invisible, parce qu'avec elle, on génère des légumes « simples » disposés en petits cubes et en séries différentes sur l'assiette. Comme le cube de Rubik. Pourquoi les légumes et les épices ont-ils un goût si intense de poulet ? Évidemment, le mystère se dissout grâce à l'émulsion d'un consommé de poulet rôti de base (réduction à 90% du jus d'un poulet rôti, et donc pureté absolue de la saveur). Ce stratagème crée un effet de goût aux limites du possible, puisque le plat ne laisse pas voir (en tant que vue) le poulet qu'il contient (en tant que goût). Bref, on est confronté à un écart perceptif entre le sens le plus noble et le sens plus corpulent ; un écart qui entraîne le dégustateur, stupéfait et surpris, à invoquer l'élément absent : le poulet, le poulet, le poulet, où es-tu ? C'est donc un plat contre-synesthésique : il exprime le conflit des sens. Mais ce plat est aussi une représentation, ou une parodie, de la foi. On sait, et donc on croit que quelque chose existe, même si on ne le voit pas : dans ce cas en espèce, il s'agit d'un poulet, qu'on ressent, et dont on cherche les preuves d'existence. Mais lui, comme dieu, se cache à nos yeux. (Perullo 2011 : 123)

Le point de vue à partir duquel l'énonciateur décrit le plat n'est pas tant celui du chef mais celui du consommateur, tiraillé entre deux expériences sensorielles opposées, pris dans une sorte de clivage perceptif qui est défini dans le texte comme ce qui empêche la synesthé-

sie entre la vision et le goût : d'une part, le goût du poulet, de l'autre, la vision des légumes, d'ailleurs, « très colorés ». Ce conflit ne se limite pas au plan sensoriel, mais se déplace immédiatement, à cause précisément de cet « écart de perception », sur le plan cognitif, où émerge la question qui devient le nom de cette création gastronomique. Il s'agit d'un jeu véridictoire où l'apparaître visuel (les légumes) ne correspond pas à l'être gustatif (le poulet), de sorte que le plat, au sens technique, se trouve dans un conflit inextricable entre le secret gustatif (être poulet et ne pas apparaître comme tel) et le mensonge visuel (ne pas être légume et apparaître comme tel). La méditation, en philosophie, concerne toujours le destin tragique de la Vérité, mais comme il est ici raconté par voie culinaire, il prend une allure légèrement parodique. La question sur le poulet fait écho à celle de Jésus sur la croix : ce qui n'est pas rien, mais la connexion en est d'autant plus espiègle. Il reste que, en ce qui nous concerne ici et maintenant, la sensorialité qui est mise en scène dans ce plat concerne uniquement la reconnaissance (faussée) d'un goût canonique et des figures d'ingrédients correspondantes, inhérent à la seule sphère du goûteux.

Le deuxième texte est plus complexe, car les jeux du goûteux se combinent savamment avec ceux du savoureux :

Une pomme de terre qui attend de devenir truffe est un dessert-limite, un juste milieu, un hybride avec une nature métamorphique suggérée déjà par son titre. Le plat se compose d'un seul élément clé : une pomme de terre creusée et utilisée comme un récipient pour un demi-soufflé parsemé de lamelles de truffe. L'idée vient de l'observation de la matière première et naturelle, cela donne un dessert de haute gastronomie, à la fois gustativement et visuellement. La pomme de terre présentée avec sa peau est le récipient, la chrysalide qui contient la métamorphose, à laquelle elle ressemble, d'ailleurs, même d'un point de vue chromatique et morphologique. Ce simple tubercule ennoblit ici sa nature grâce à son caractère de coquille, une représentation de la protection et de l'environnement dans lequel se déclenche le récit d'une métamorphose suspendue. Dès qu'on opère une incision sur cette coquille, on assiste à l'écoulement de la crème, un magma orné par des lamelles de truffe. Voici la parfaite union avec la pomme de terre : deux éléments chthoniens, un pauvre et l'autre riche, mais avec la même origine minérale de la terre, qui sont mis en combinaison dans le palais grâce à des grains de sel parfumés de vanille et sertis dans l'élément doux de la crème. Ce plat suggère également une image puissante : la maternité. En fait, la pomme de terre est comme un ventre, un ventre enceint – ; l'élément le plus humble et dénudé, à l'apparence peu attrayante, peut préserver le germe de la vie. C'est donc un plat très optimiste, qui met de bonne humeur. (Perullo 2011 : 122)

Le titre, bien conçu, ne rappelle pas une question quasi-métaphysique (« où es-tu ? ») qui tend à éteindre le processus sensoriel dans un saut cognitif périlleux, mais fait allusion à un processus en devenir, à son moment inchoatif (« en attente », « un ventre enceint »), en vue de suites narratives à imaginer et à expérimenter. La pomme de terre réussira-t-elle à devenir une truffe ? La réception gustative, sur son versant savoureux, ne tente pas de donner une réponse à cette question prévisible, mais elle essaie des parcours alternatifs, réveille des sémantismes narcotisés, change la donne. On voit se mettre en place le récit d'une expérience d'ascension sociale, le pauvre qui veut devenir riche, mais il paraît clair en même temps que cet effort n'est pas vraiment nécessaire, parce que le pauvre, en soi, fait déjà valoir sa noblesse intrinsèque : la coquille de la pomme de terre n'est pas en effet une simple peau qu'il faut jeter, mais un « ventre enceint », impliquant un processus optimiste qui met « de bonne humeur ».

Voici donc, entre la pomme de terre et la truffe, quelques similitudes visuelles (couleurs, formes), et d'autres figurales (coquilles), des parallèles symboliques (les éléments chthoniens, la maternité, etc.), et une inversion sémantique (riches/pauvres). On retrouve les contrastes plastiques, participants des saveurs, ainsi que leurs vertus dynamiques : dès qu'on incise la coquille, la crème s'écoule, sous les yeux d'un observateur inscrit dans le texte (« on assiste ») et qui dirige son attention non plus sur le goûteux, mais bien sur le savoureux. La crème qui s'écoule soudain de la coquille en pomme de terre déclenche un autre état de

choses, qui n'est plus reconnaissable selon des figures du monde déjà identifiées, mais sur la base d'une syntaxe purement esthétique, sensorielle : la crème est « un magma orné de truffe » dans laquelle sont « sertis » des éléments gustativement différents et mis en corrélation : « des grains de sel parfumés de vanille », et qui contrastent avec sa douceur. D'où l'épiphanie de quelques fortes oppositions parmi des *qualia* (sec/humide, dur/mou, salé/sucré) qui produisent le contraste savoureux et donnent une identité au plat, en débordant sa lecture selon le goûteux. Et c'est ce qui génère l'attente exprimée dans le titre du plat, l'ouverture à ce nouvel état de choses, que seul peut produire le langage silencieux du savoureux. De sorte que l'invention culinaire amène à la constitution d'une autre dimension gastronomique.

7. Des malentendus à table

Le lieu texte où, selon toute probabilité, la distinction entre le goûteux et le savoureux est plus évidemment à l'œuvre est la célèbre histoire du *Dîner de Babette*, dans la nouvelle de Karen Blixen (1958) et dans le film de Gabriel Axel (1987) (sur lequel cf. Korsmeyer 1999, Appelbaum 2011, Mangiapane 2013).

L'histoire est connue (nous suivons ici, pour plus de commodité, le texte littéraire) : dans un village norvégien très triste et très pieux, l'existence entière de ses quelques habitants est consacrée au culte du Seigneur ; les gens prient, le pasteur prêche, tout le monde chante des louanges à Dieu. L'arrivée soudaine de deux personnages masculins, un soldat de bel avenir (Löwenhielm) et un célèbre chanteur d'opéra (Papin), perturbe deux demoiselles de la communauté, les filles du pasteur, qui ne cèdent toutefois pas aux fastes et aux plaisirs de la vie terrestre. Puis, arrive de France une femme, Babette, exilée de Paris où les combats enragent contre la Commune. Ainsi, pendant des décennies, Babette est la serveuse de deux femmes très pieuses du pays, les filles du pasteur qui sont maintenant à un âge avancé, jusqu'à ce que, grâce à un gain inattendu d'argent, elle prépare un grand dîner avec des mets absolument sublimes. Ce dîner enchante toute la communauté qui, à partir de ce jour, retrouve la joie, le sentiment d'appartenance, le désir d'être ensemble sans ruses ni hypocrisies.

Ainsi, les oppositions de base sont plutôt évidentes, toutes en quelque sorte liées à l'organe de la bouche et à ses différentes fonctions : parler, prier, raconter, chanter (du côté de l'esprit et de l'identité nationale norvégienne) ; manger, boire, faire des baisers (du côté de la chair, et de la France lointaine). La morale est : la nourriture et la langue ont la même origine physique, le même lieu physiologique qui les génère, la bouche ; c'est la raison pour laquelle ils ne peuvent que souvent se rencontrer en une sorte de chiasme constitutif : ce sont deux formes différentes de communication, qui ont des fonctions différentes (physiologique, sociale), mais – probablement – les mêmes structures de fond.

Ce qui importe ici c'est uniquement la manière très différente dont les plats du dîner de Babette sont appréciés, tantôt par la communauté locale et tantôt par Löwenhielm – revenu par hasard ce soir-là, comme vieil officier, dans la maison de son ancienne soupirante. Nous le verrons, Löwenhielm reconnaît dans ce qu'il mange les délices qu'il avait déjà connues des années auparavant dans un restaurant gastronomique français, il reconnaît donc les signes du chef qui l'avait enchanté (et qui, ce qu'il ne sait pas – mais que sait, à la fin, le lecteur – est justement Babette). Et il en parle continuellement, en recherchant une validation de la part des autres invités. Lesquels, au contraire, non seulement manquent de la compétence gustative pour saisir le tout, mais ont fait surtout une promesse mutuelle de ne pas discuter de la nourriture et de ses plaisirs éventuels. Donc, ils discutent de toute autre chose. Leurs corps, cependant, changent peu à peu, de sorte que le lecteur infère de ces transformations progressives le résultat d'une autre façon de savourer, implicite, silencieuse, indicible, mais efficace. Les attitudes extérieures des convives changent en même temps que leurs corps changent et, nous le verrons, leur système de valeurs aussi. À la fin du dîner, dans une sorte de

dilatation de la *saisie esthétique*, les convives ne sont plus les mêmes, leur subjectivité a été transformée par une expérience esthétique aussi puissante qu'inconsciente.

Suivons de près les différents moments du dîner. Voici le premier verre de vin offert aux convives, et le premier avant-goût de la soupe :

« Le familier » de Babette remplit les verres. Les hôtes les portèrent gravement à leurs lèvres pour confirmer leur résolution. Le général Löwenhielm, qui se méfiait un peu de ce vin, en prit une gorgée, s'arrêta, éleva son verre jusqu'à son nez, puis jusqu'à ses yeux : il était stupéfait. « Ceci est fort étrange, pensa-t-il, voilà de l'« Amontillado », et le meilleur Amontillado que j'aie dégusté de ma vie. » Un peu plus tard, pour se remettre de sa surprise, il prit une cuillerée de potage, en prit une seconde, puis il déposa sa cuiller. « Etrange ! De plus en plus étrange ! murmura-t-il, car il est évident que je mange un potage à la tortue, et quel potage ! » Pris d'une sorte de curieuse panique, le général vida son verre.⁷⁷ (pp. 47-48)

Les attentes de l'officier sont tout à fait négatives : que peut-on servir à cette table si humble ? Et pourtant, voici un grand vin, goûté deux fois pour s'assurer de son caractère exceptionnel, puis une soupe de tortue sublime. La surprise éprouvée est verbalisée dans une sorte de discours intérieur, dont le lecteur est informé ; et cela conduit, en premier lieu, à une remise en cause de la compétence du goûteur (d'où la double dégustation de l'Amontillado) et, ensuite, à une véritable panique qui modifie le sens et la fonction du vin : non plus une noble essence à goûter mais un liquide alcoolique pour apaiser l'esprit. D'où la manifestation d'un émerveillement, tout intellectuel, du soldat, qui s'attend à un niveau de gamme de cuisine moyen ou faible, et découvre un niveau très élevé. Grâce à la reconnaissance goûteuse du vin et du plat, Löwenhielm comprend que les choses ne sont pas ce qu'il croit. Et il perd le contrôle cognitif de la situation. C'est une question de véridiction : ce qui apparaît n'est pas (mensonge), donc – c'est une inférence – il y aura quelque chose qui est et n'apparaît pas (secret).

Mais comment réagissent-ils les autres convives dans ces premiers moments du dîner ?

Les habitants de Berlewaag n'avaient pas l'habitude de beaucoup parler en mangeant, mais les langues se délièrent en quelque sorte ce soir-là. Un vieux frère raconta sa première rencontre avec le pasteur ; un autre parla du sermon qui l'avait converti soixante ans plus tôt. Une femme âgée, celle qui avait reçu les confidences de Martine concernant ses inquiétudes, rappela à ses amis que, dans l'affliction, le devoir de tous les frères et de toutes les sœurs leur commandait de partager avec empressement les fardeaux des autres. (p. 48)

C'est le narrateur qui parle ici, en remettant toutefois en doute (« en quelque sorte ») sa compétence interprétative éventuelle à l'égard des événements qu'il raconte. Cela signifie que le lecteur, contrairement à ce qui se passe avec l'officier, ne sait rien des pensées et des plaisirs gastronomiques éventuels du groupe : que pensent-ils du vin et de la soupe ? C'est seulement à partir du comportement des gens de Berlewaag qu'il est possible de déduire une transformation intérieure (« d'habitude » → « mais ce soir-là »). Cette transformation concerne la langue, le langage, mais peut-être aussi la langue dans le sens de l'organe du goût, qui *se délie*. Ce qui perd du sens c'est le contenu spécifique des discours (dont une partie évoque toutefois une conversion, même si elle est d'une autre nature), au profit de la conversation en elle-même, qui se développe pour le plaisir de l'échange, sous l'entière domination de la fonction phatique de la communication.

Mais si la conversation bourdonne parmi les habitants de la ville norvégienne, il ne peut pas y avoir de contact de communication entre ceux-ci et Löwenhielm. C'est comme si leur pacte de communication implicite et impossible restait intact :

Le général Löwenhielm, qui devait diriger la conversation, dit que le recueil de sermons du pasteur était un des livres préférés de la reine. Mais l'arrivée d'un nouveau plat réduisit le général au silence. « Incroyable ! Incroyable ! se disait-il in petto, ce sont des blinis Demidoff ! »

⁷⁷ Les citations sont tirées de l'ouvrage, *Le dîner de Babette*, mentionnée en bibliographie.

Il jeta un regard sur les autres convives : ils mangeaient paisiblement leurs blinis Demidoff, sans le moindre signe de surprise ou d'approbation, comme s'ils n'avaient fait que cela tous les jours pendant trente ans. (p. 48)

L'officier raconte alors une nouvelle qu'il croit pouvoir intéresser la communauté, mais on ne sait rien des réactions de ceux qui la composent. Un nouveau plat est servi, et il se tait, goûte, s'étonne, et en se parlant à soi-même, il révèle encore sa surprise et son approbation (« Incroyable ! »). Et il change d'attitude, regarde les convives, dont il ne parvient pas à saisir quoique ce soit : ils ne donnent aucun signe, ni de surprise, ni d'approbation. Les positions ne pourraient pas être plus éloignées.

Le général Löwenhielm déposa son verre et se retournant vers son voisin, lui dit : « Voilà certainement du 'Veuve Clicquot' 1860 ! » Le voisin lui adressa un sourire amical et lui parla du temps qu'il faisait. (p. 49)

L'étonnement continu du général (dimension cognitive) est accompagné d'une clôture sociale (dimension collective). Et c'est justement, en ce moment de dissociation totale par rapport à l'ordre social, dans cette situation un peu paradoxale et presque comique d'absence totale de communication et de compréhension, que se révèle l'effet du repas silencieux chez les religieux convives de Berlewaag :

La plupart du temps, les habitants de Berlewaag éprouvaient quelques lourdeurs au cours d'un bon repas ; il n'en fut pas ainsi ce soir-là. Les convives se sentaient devenir de plus en plus légers, légers matériellement, et légers de cœur, au fur et à mesure qu'ils mangeaient et buvaient. Inutile à présent de rappeler aux uns aux autres le serment qu'ils avaient fait. Ils comprenaient que ce n'est pas en oubliant le manger et le boire, mais en ayant complètement renoncé à l'idée de boire et de manger, que l'homme mange et boit dans un juste état d'esprit. (p. 49)

Le passage présente la même structure d'argumentation que le précédent : il se compose d'une disjonction topique et d'une modification aspectuelle de première importance (« la plupart du temps » → « il n'en fut pas ainsi ce soir-là »). L'anomalie sociale accompagne maintenant une bizarrerie physique, physiologique, immédiatement transposée sur le plan intérieur, religieux, voire éthique : à l'augmentation de la nourriture et du vin ne correspond pas un sentiment de lourdeur (la norme), mais de légèreté (l'exceptionnel). Le corps se défait de sa lourdeur en dépassant sa matérialité, et la subjectivité dans son ensemble se modifie dans le même sens. Il en résulte une sorte de nouvelle prise de conscience à propos de la signification à attribuer au manger et au boire, non plus liée à un péché de gourmandise, mais, au contraire, susceptible d'être vécue dans un « juste état d'esprit ». Si le *goûteux*, dimension sur laquelle se place le pauvre général, est considéré comme un mal, au nom de quoi il est rejeté, ce n'est pas le cas du *savoureux*. Cette deuxième dimension, avec un long contournement, perd toute sa connotation négative (« inutile de rappeler le serment qu'ils avaient fait »), suspend la mémoire (« en oubliant »), et, en général, est dépourvue de tout cognition (« ayant complètement renoncé à l'idée de boire et de manger »). Et c'est pour cela qu'il devient possible de manger dans un « juste état d'esprit » : de la pure perception sensorielle des nourritures, dépourvue de toute connaissance et inaccessible à une description linguistique, émerge la juste appréhension et la bonne pratique du manger. L'esthétique conduit enfin à l'éthique.

8. Conclusions

Une fois posée la distinction entre le *goûteux* et le *savoureux*, il est possible de faire l'hypothèse de certaines conséquences théoriques, et de quelques pistes de recherche qui restent à parcourir⁷⁸. Par exemple, cette séparation permet, entre autres, de construire un

⁷⁸ Voir d'autres analyses qui utilisent l'opposition goûteux/savoureux dans Marrone (2916c, à paraître2).

modèle méthodologique pour analyser, et peut-être aussi pour produire, l'*ekphrasis* gustative, c'est-à-dire la manière de présenter et décrire l'expérience du goût, dans toutes ses phases possibles, à la fois syntagmatiques (l'avant-goût et l'arrière-goût) et paradigmatisques (le goût et le dégoût), et dans toutes ses expansions cotextuelles (de la bouchée au plat, du plat au repas, du repas à l'environnement, etc.).

Ce qui, cependant, ne change pas est la direction du processus gustatif, qui va toujours *du goûteux au savoureux*. On inverse ainsi le raisonnement habituel : il n'y a pas d'abord la sensation et puis la cognition, mais l'inverse : la cognition est déjà là, elle est donnée par les schémas sémantiques et culturels de la perception ; la sensation peut émerger si et quand elle parvient à esquiver ces schémas et à susciter à nouveau l'esthésie en tant que telle, qui, cependant, est indicible et ne peut être classée qu'*après coup*, de manière nostalgique et imparfaite, au mieux approximative. Le processus sensoriel est justement un procès : non pas une série de sensations isolées, alignées d'une manière plus ou moins aléatoire, mais une série syntagmatique d'événements, sensoriels ou d'autre nature, qui prennent sens à partir des règles syntagmatiques de leur enchaînement. La sensorialité émerge quand on déchire la voile de la figurativité ; elle conserve pourtant en mémoire ce qu'elle a débordé, et elle est donc tout de même affectée par la culture qu'elle décide de refuser, tout en rentrant en concurrence avec elle.

Dans le cas de Babette, par exemple, comme le montre Mangiapane (2013), le malentendu entre les deux façons de déguster repose sur un conflit inter-ethnique plus profond et plus subtil. Derrière le conflit religieux entre l'esprit et la chair, il y a le conflit anthropologique entre la France et la Norvège, entre la haute gourmandise parisienne et la cuisine traditionnelle scandinave – prête à devenir, avec une fierté identitaire à inventer, une haute cuisine. Cela revient à dire que le *savoureux* ne reste jamais tel qu'en lui-même : il cherche d'autres codes qui le ramènent, en le banalisant, au *goûteux*.

7-Textes et contextes : du plat à la salle à manger ⁷⁹

1. Art, cuisine, langage

Dans la discussion sur les relations entre l'alimentation, la philosophie et l'art, un autre terme qu'il faut à juste titre introduire, pour mieux articuler la question, est celui de *langage*. On parle souvent à tous les niveaux – académique, médiatique, gastronomique... – de « langage de la nourriture », tout comme il y a trente ou quarante ans, il était fréquent d'entendre l'expression « le langage de l'art ». Ce qui était, à l'époque, une façon de situer sur un plan plus technique, et en même temps plus rigoureux, une grande partie des débats sur les pratiques artistiques et sur l'esthétique philosophique, au-delà des paradigmes idéalistes et marxistes dominants. Dans les domaines de l'esthétique, de la critique de l'art et de la théorie littéraire, tout le monde parlait du *langage* de l'art, ainsi que de la peinture, de la littérature, de la musique, de l'architecture, etc., pour aller à la recherche d'une concrétisation (de fondement scientifique, pour quelques-uns) qui échappait à la plupart des modèles critiques et théoriques dominants, la plupart historicistes (pour un aperçu critique, voir Calabrese 1985a, 1985b).

Le déplacement de champ actuellement constaté – du langage de l'art à celui de la nourriture – suscite un certain intérêt. D'une part, il nous permet de réfléchir sur le fait qu'en général, la plupart des querelles actuelles, autour de la nourriture, de la cuisine et de la gastronomie, reposent, souvent involontairement, les mêmes questions qui, à l'époque, concernaient d'autres arts : il en résulte tout un débat sur le lien entre l'expertise technique et les impulsions créatives, sur les relations entre savoir-faire pratique et savoir créer, sur l'auctorité et la signature, sur l'espace d'intervention de la critique, sur les responsabilités de l'interprète-consommateur, sur l'importance du contexte-environnement, sur les liens entre l'expérience sensorielle et l'œuvre, sur les liens entre l'innovation et la tradition, etc. (pour une revue argumentée des principaux thèmes de l'esthétique gastronomique, voir Korsmeyer 1999 ; Perullo 2012).

Ce qui conduit aussi à des pratiques et à des expériences, dans le monde de la gastronomie, qui singent presque celles du monde de l'art. Ainsi, par exemple, il y a ceux qui demandent aux cuisiniers de laisser tomber pendant un certain temps leur cuisine pour parler directement de leur travail, comme ce fut longtemps le cas avec des poètes et des peintres, des musiciens et des architectes, jusqu'à renouer avec cette conception romantique de l'art qui, selon l'esthétique hégélienne, renonçait à être lui-même pour devenir une philosophie (cf. Marrone 2014b). Sans parler de la pratique journalistique des entretiens avec des chefs de cuisine, qui est souvent devenue un commode substitut des interventions plus rigoureuses et exigeantes de la part des critiques gastronomiques.

D'autre part, ce renvoi constant à un *langage* de la nourriture s'est principalement manifesté dans des termes fortement métaphoriques, comme pour suggérer une sorte de vague analogie entre langue et cuisine, qui permettrait de comprendre la deuxième, à la manière de la première, comme un processus de communication, mais dans des contours très vagues et des formes indéterminées. La cuisine est un langage, dit-on, comme l'art ; mais il reste à déterminer ce que cela signifie exactement, dans quelles conditions c'est possible, et quels effets cela implique.

Pourtant, l'idée que l'art est une forme de langage – ou, plutôt, un système, un processus

⁷⁹ Paru dans *Cibo, estetica e arte*, dirigé par Nicola Perullo, Pisa, ETS 2014 ; puis, dans mon livre *Semiotica del gusto*, Milano, Mimesis 2015, chap. 8.

de signification – a été soutenue par des réflexions épistémologiques précises, par des constructions théoriques, des dispositifs méthodologiques, des analyses de texte. Quelque chose de semblable doit être fait sur le terrain, supposé analogue, du goût, de la cuisine, de la nourriture et de la table, et les premières études d'avant-garde dans ce sens ouvrent des pistes de recherche riches de développements futurs (cf. chap. 5). En d'autres termes, si une sémiotique de l'art est aujourd'hui un projet de recherche solide et une réalité disciplinaire reconnue, on ne peut pas en dire autant de la sémiotique de la cuisine, qui a encore un peu de route à faire avant de pouvoir côtoyer la première de manière adéquate. Pour aller dans cette direction, outre les questions internes à la discipline sémiotique, et la nécessaire multiplication des études empiriques, il est certainement également utile d'entrer en discussion avec d'autres disciplines et d'autres voies de recherche, notamment, celles de l'esthétique et de la philosophie appliquée à la gastronomie.

2. Du langage au texte

Le point de départ nécessaire pour une sémiotique de la nourriture est de discuter et de décider sur quel type de système de sens on peut situer la nourriture. Ma conviction est qu'il s'agit d'un *système primaire de modélisation culturelle*, à savoir, d'un outil qui en communiquant, classe, crée une hiérarchie, propose des images et des évaluations du monde, du social, de nous-mêmes. Nous nous reflétons nous-mêmes dans les aliments, dans la cuisine, dans la table, dans la salle à manger, dans le restaurant, etc. La nourriture est un système primaire, et non pas secondaire, de modélisation culturelle, tel que la langue, l'espace, l'image, et peut-être même davantage que ces autres systèmes de sens ; c'est un langage silencieux, non-verbal, non-grammatical, mais de toute manière, ou peut-être à cause de cela, encore plus puissant que le langage verbal, celui de l'espace ou de l'image. Bref, la nourriture, contrairement à ce qu'on a pensé pendant une certaine période (voir par exemple, Barthes 1964), pour être significative, et être utilisée comme une forme de communication, n'a pas besoin d'une base linguistique qui la précède, et elle ne s'appuie pas sur des structures linguistiques préalables, voire, et très probablement, c'est elle qui les devance. La nourriture ne signifie pas parce qu'elle serait dite par la langue verbale, mais parce qu'elle parle indépendamment de celle-ci.

Une fois cela clarifié, comment fonctionne le langage de la nourriture ? Comment devient-il un système de modélisation culturelle ? Dans quelles conditions peut-il être interprété comme un système de sens ? La voie royale pour répondre à ces questions est, à mon avis, de se poser la question du *texte culinaire* ou, si on préfère, *gastronomique*. Tout comme chaque système sémiotique est un processus de signification qui pour exister et fonctionner doit constamment mettre en jeu des textes qui parlent et se renvoient entre eux au sein de sémiosphères données (Lotman 1985), de même la cuisine, la nourriture et la table afin d'être considérées comme des systèmes et des processus de signification doivent fonctionner en termes textuels - avec toutes les difficultés théoriques, mais surtout les opportunités heuristiques, que la notion de texte pose à une sémiotique parvenue à maturité (cfr. ici chap. 1).

Qu'est-ce qu'un texte culinaire ? Quelles sont les configurations formelles de la nourriture qui produisent un sens ? Quels parties, dimensions, ou aspects de la nourriture sont pertinents pour parler du monde et de la société ? La réponse est loin d'être évidente. La définition qu'on pourrait donner serait quelque chose du genre : *un texte culinaire est une chose, un événement ou une situation quelconque liés à la nourriture, à la cuisine, à la gastronomie et à la table qui, sous certaines conditions formelles, produit du sens humain et social, et le fait circuler, le traduit dans un autre sens*. Cela dit, il faut maintenant déterminer ces conditions. Certes, nous pouvons dire, en négatif, ce qu'un texte culinaire n'est pas : il n'est pas la dimension nutritionnelle, celle concernée par la santé, la diététique, le marché ou la consommation. Le langage de la nourriture, bien qu'il se base sur tout ceci, n'est pas constitué

d'aliments, d'ingrédients, de nutriments, de calories, de même que la langue verbale, bien qu'elle ne puisse s'en passer, ne se compose pas de mots ou de sons. Dans le langage, dans tout langage, ce ne sont pas les substances qui sont significatives, mais les formes, les différences et les relations, les articulations, les processus, les transformations, les valorisations. Ainsi, pour les italiens les spaghetti sont un plat principal, mais pour les français sont un plat d'accompagnement : les spaghetti sont les mêmes (ou presque). La laitue est une salade pour certains et une entrée pour d'autres : la laitue est la même (ou presque). Dans les deux cas, la même substance change de sens, en fonction des autres avec lesquelles elle est mise en relation, et acquiert des valorisations différentes. Alors : comment se compose un texte culinaire – donc une chose qui par la suite, et sous certaines conditions, peut devenir art ? Une bouchée, par exemple, est-elle un texte, un ensemble de sens donné et clos, porteur de sens ? Je dirais que non, ou du moins, seulement dans certaines cuisines (par exemple celle du sushi ou des tapas). Dans notre culture, ce qui fait sens est plutôt un plat ; et peut-être même pas celui-ci, éventuellement un repas, c'est-à-dire, un univers de sens fait d'entrées et de sorties, de plats principaux et d'accompagnements et d'autres choses *qui ne valent pas en elles-mêmes mais pour les règles par lesquelles elles se mettent en relations*. Ce qui reste constant, pour fabriquer un texte gastronomique, est la nécessité d'une organisation structurelle interne, l'exigence de tenir ensemble de manière systématique des éléments différents et leurs qualités relatives, des produits et leurs virtualités sensorielles, tout en signalant les moments d'ouverture (entrées, hors-d'œuvre ...) et de clôture (desserts, café, digestifs), les étapes intermédiaires (des sorbets entre le poisson et la viande), les pauses (des gorgées de vin entre une bouchée et l'autre) et de tout ce qui constitue le rythme textuel, les séquences rituelles, les sélections en amont.

Combien comptons-nous de dimensions de la nourriture impliquées dans sa signification sémiotique ? Très nombreuses évidemment. Si on dit, par convention, que le moment de la cuisine est central, nous pouvons indiquer approximativement, en amont, la production des matières premières et leur sélection ; au centre, leur transformation et leur combinaison ; et, en aval, la mise en assiette et la présentation, la table et l'environnement, les manières d'être à la table, les moments de consommation. Ce sont tous des éléments destinés à être autrement et durablement mis en relation entre eux et transformés, de sorte que ces relations et transformations vont justement constituer les *formes de sens*, ou, si l'on veut, ses conditions de possibilité. Aujourd'hui, par exemple, les questions touchant à la production des matières premières, longtemps exclues de la gastronomie, sont très pertinentes pour la cuisine – pensons au thème du biologique, du typique, du naturel, etc. (cf. chap. 9 et 10). Mais sont aussi essentielles, en particulier dans l'environnement médiatique, le lien entre le plat et le repas (à la télévision, par exemple, on ne prépare pas des repas, mais des plats, même si, devant la caméra, on ne mange pas mais on goûte). Sans parler de la rhétorique de la mise en assiette, de la présentation et de la « récitation » du plat, dans certains restaurants dit *chics* et dans leurs caricatures médiatiques.

3. Contextes et activations

Les différentes cultures et époques donnent un poids plus ou moins important, dans leurs codes alimentaires, aux différentes activités qui sont liées au monde de la nourriture, en rendant pertinent tantôt un moment tantôt un autre, tantôt une pratique tantôt une autre, tantôt un endroit tantôt un autre. C'est de cette manière, et pour ces raisons, que les formes sémiotiques de la cuisine et de la nourriture sont homologues à celles du langage : ce qui, à un certain niveau de pertinence est un élément en soi (une phrase, un plat) à un autre, peut être compris comme un composé (de mots, de saveurs), et encore, à un autre niveau, comme une composante (d'un discours, d'un repas). En d'autres termes, ce qui, pour certaines cultures, est un texte (un plat) pour d'autres n'est qu'une partie d'un texte plus vaste (un repas), tandis que pour d'autres encore, il est conçu comme un contexte (un ensemble de bouchées).

Cela ne signifie pas que tout est égal à tout, puisque tout semble également possible, sans règles ou systèmes. Mais plutôt que, les systèmes de règles se basent sur le principe de *pertinence*, en établissant cas par cas ce qui est significatif et ce qui ne l'est pas, ce qui est important et ce qui l'est moins.

Le problème qui se pose à ce stade, pour revenir rapidement à la question centrale du lien entre cuisine et art, est de savoir comment gérer la relation entre le texte culinaire et le contexte culturel : des termes qui ne doivent pas être compris en un sens ontologique, mais, plus rigoureusement, relationnel, à savoir comme des éléments qui se constituent mutuellement sur la base des objectifs significatifs que les acteurs sociaux, sur le fond des modèles gastronomiques de référence, mettent en jeu pour chaque cas. Le contexte est ce qui n'est pas pertinent pour la construction sémiotique du sens gastronomique, le texte est tout ce qui reste. Et s'il y a quelque chose dans le contexte qui est utile pour la compréhension de la textualité, alors cela doit être intégré au texte. C'est ce qui a été dit précédemment, à titre d'exemple, sur les pratiques agricoles de type biologique, et aussi éthiques, qui sont aujourd'hui incluses dans le sens culinaire mais qui auparavant en étaient exclues. Quand on va au restaurant, on ne veut pas seulement savoir ce que le chef a préparé, mais aussi la provenance des matières premières qu'il a travaillées. Et il faudra aussi s'intéresser à ce qu'il advient des restes de cuisine. Ce qui avant était considéré comme contexte, aujourd'hui est devenu texte, selon les pertinences culturelles, les points de vue et les valeurs, devenus actuels dans la culture de référence.

Une telle perspective théorique et méthodologique apparaît très proche, comme cela a été observé par P. Fabbri (2011), de celle qui en esthétique analytique a été formulée par Nelson Goodman, notamment la célèbre différence entre les arts autographiques et les arts allographiques, exposée dans *Languages of Art* (1968) et reprise dans de nombreuses études ultérieures, y compris *Art in theory, art in action* (Goodman 1988). Dans les *Langages de l'art* Goodman posait le problème du faux et de l'authentique dans l'art, et notait que selon les arts – et surtout les pratiques associées –, le concept de faux est très variable. Il y a des arts *autographiques*, tels que la peinture ou la sculpture, où l'on produit une œuvre qui est unique et dont toute tentative de reproduction est un faux ; voire, plus est parfaite la réplique, plus la contrefaçon est éclatante. Et il y a d'autres arts, dits *allographiques*, tels que la musique, la littérature et le théâtre, où ce n'est pas le cas : l'artiste produit l'œuvre, disons une partition musicale ou une pièce de théâtre, et ensuite le moment de l'exécution la complète et la réalise. L'exécution d'une partition n'est pas un faux, elle fait partie de l'œuvre, même si elle vient après la partition. Et il n'y a pas d'exécutions fausses ou justes, mais plutôt, des pires et des meilleures. Par conséquent, dans le cas des arts allographiques, non seulement chaque copie ou exécution de la partition, comme d'un poème ou d'un roman, n'est pas un faux, mais c'est un exemplaire de l'œuvre elle-même. De même, l'architecture est un art allographique : il y a le projet, puis sa réalisation. Les arts autographiques impliquent seulement une étape (sauf des cas comme une gravure et ses impressions numérotées, pour lesquelles deux étapes sont nécessaires, bien qu'elles soient autographiques), tandis que les arts allographiques comportent obligatoirement deux phases, c'est-à-dire, qu'ils ont besoin d'au moins deux étapes pour se manifester (à l'exception de la littérature, qui est allographique mais avec une seule étape). Et il est évident que la reproductibilité technique des œuvres a considérablement augmenté le nombre d'arts allographiques, mais elle n'a pas pour autant éliminé la présence des arts autographiques.

Jusqu'à présent, il semble que la distinction de Goodman, problématique à bien des égards, se réfère aux types d'arts en tant que tels : la peinture autographique, la musique allographique, etc. Toutefois, l'explication fournie par Goodman (il y a une notation symbolique dans la musique et non dans la peinture) ne suffit pas pour expliquer pourquoi une copie bien faite d'un tableau de Caravaggio est un faux, tandis qu'une mauvaise copie papier d'une œuvre de Shakespeare est un exemplaire valable de cette œuvre. Il est évident que, de

notre point de vue, on a affaire à des problèmes non ontologiques mais culturels et sémiotiques et que, si on introduisait la notion de pertinence dans le discours de Goodman, sa distinction serait plus opérationnelle. Il suffit de rappeler qu'à différentes époques, la relation entre l'original et la copie était beaucoup moins ressentie qu'à l'époque moderne. Et aujourd'hui encore, si on compare la culture chinoise et l'occidentale, le critère de falsification et de contrefaçon, pour les mêmes objets, n'est pas le même.

C'est pour cette raison que dans les œuvres ultérieures du philosophe américain, un approfondissement est proposé. Dans *Manières de faire des mondes*, par exemple, Goodman (1978) dit très clairement qu'il est impossible de dire *ce qu'est l'art*, mais seulement *quand il y a de l'art*, c'est-à-dire, à quelles conditions, liées à des mondes spécifiques, une œuvre est artistique tandis qu'une autre ne l'est pas. Par la suite, dans d'autres écrits recueillis dans *Reconceptions in Philosophy* (Goodman 1988), en raisonnant sur le lien entre l'œuvre littéraire et la lecture, mais aussi entre l'œuvre picturale et le musée, il approfondit son discours : il établit une distinction entre l'*exécution* d'une œuvre (par exemple, la mise en scène d'une pièce de théâtre), et l'*implémentation* – par la suite appelée *activation* – d'un autre ouvrage (par exemple, la mise en exposition d'un tableau). Avec l'exécution, une pièce de théâtre retrouve sa pleine réalisation, et la construction de l'œuvre atteint ainsi son accomplissement. Avec la mise en exposition d'un tableau, qui est déjà complet en soi, on opère une *mise en œuvre de l'œuvre*, une activation particulière – nécessaire mais pas intrinsèque. L'exécution fait partie du processus créatif ; l'activation, en principe, est hors de celui-ci, mais elle sert et contribue à la manière dont, à travers l'œuvre, nous percevons et construisons le monde. Donc, elle participe à tous les égards à la mise en œuvre du processus artistique. Mettre un cadre à un tableau, l'installer dans un musée, le présenter à une exposition : voici l'activation, qui est extérieure à l'œuvre tout en lui étant indispensable. C'est la raison pour laquelle le conservateur d'une exposition, ou le directeur d'un musée, ou le responsable d'une maison d'édition peuvent jouer des rôles de premier plan dans le processus artistique, car même s'ils ne construisent pas l'œuvre, dit Goodman, ils l'opèrent et la mettent en condition d'opérer, de signifier elle-même en tant qu'œuvre d'art. Nous comprenons alors qu'en ce sens les arts allographiques ont aussi leur activation. Une chose est l'exécution en un sens abstrait d'une pièce de théâtre, une autre est sa première, sa mise en jeu dans un système qui n'est pas celui de l'œuvre mais celui de la dramaturgie et de la mise en scène, de leurs mécanismes qui sont à la fois sociaux et esthétiques, sociaux puisqu'esthétiques, esthétiques puisque sociaux.

De même, pour la musique, ou pour la littérature. Pensons au système des prix : c'est une question de marché, mais les prix contribuent à l'activation d'une œuvre. Le cœur du discours est que l'œuvre, pour être telle, doit *fonctionner* : ce qui implique une série de mécanismes internes et externes en même temps ; en sémiotique nous dirions, textuels et contextuels en relation réciproque. En général, donc, entre la réalisation, l'exécution et l'activation il y a des relations variables, en fonction de l'histoire et des cultures : il n'y a jamais une chose qui vient avant et l'autre après, mais cela dépend des situations socio-culturelles.

4. Cuisine, art (presque) allographique

Or, comment pouvons-nous transposer utilement ce raisonnement pour la gastronomie ? Évidemment, d'une manière très peu codifiée, mais peut-être en même temps beaucoup plus riche. Quel genre d'art est la cuisine ? Sans aucun doute, dans la plupart des cas, elle est un art allographique : d'abord on a la recette, puis son exécution ; pour les grands chefs c'est peut-être le contraire ; mais en tout cas la recette est comme une partition pour les exécutions et les variations, les codifications et les ancrages institutionnels. Il est très difficile de penser à une cuisine autographique, une œuvre culinaire unique et signée. D'où le problème bien connu de l'œuvre culinaire qui est consommée et donc, selon de nombreux chercheurs

(de Platon en avant), ne pourrait pas s'élever au statut d'œuvre d'art. Et aussi l'idée selon laquelle pour qu'il y ait une œuvre culinaire il doit y avoir la possibilité de sa ré-exécution ; dans les écoles de cuisine, on demande toujours aux élèves : seriez-vous en mesure de la reproduire ?

Mais, quel est le rapport dans le monde de la nourriture entre la réalisation, l'exécution et l'activation ? Où commence et où finit l'œuvre, où se situent son exécution et son activation ? Si on adoptait une perspective ontologique, tout serait facile : il y a un plat préparé dans la cuisine (l'exécution d'une recette), puis son encadrement et son exposition (l'activation à table). Mais il existe des milliers de contre-exemples dans lesquels les frontières entre la cuisine et la salle à manger sont effacées (aujourd'hui, il est paraît-il chic de réserver une table dans la cuisine même, ou alors de mettre une paroi en verre entre la cuisine et la salle à manger), et c'est aussi le cas pour la séparation entre l'exécution de la recette et son activation. Le jeu dialectique entre les variations idiosyncrasiques et les modèles collectifs, les différences individuelles et les usages sociaux, est célébré en amont du texte de recette, mais, à d'autres égards, il se reproduit en aval. La recette, on dit souvent, joue un rôle similaire à celui d'une partition musicale ou à un projet architectural, et la pratique culinaire est reconfigurée ainsi comme un art allographique : elle fuit inévitablement l'auctorialité et propose non pas des règles à suivre par cœur (l'utilisation de l'impératif dans les recettes n'est qu'une habitude), mais plutôt des maximes à employer au besoin, qui peuvent être personnalisées si on peut, en fonction des ingrédients disponibles ou de la patience qu'on veut investir pour la préparation du plat en question. Et tout comme les partitions peuvent être plus ou moins contraignantes, plus ou moins lâches, jusqu'à pouvoir être mises en œuvre discursivement sans exister ontologiquement (voir aussi les *fake books* du jazz), de même, la recette peut exister avant ou indépendamment de sa textualisation concrète – écrite, visuelle ou audiovisuelle, etc. Dans les écarts entre la conception, l'exécution et l'activation il y a le jeu de la cuisine, en dépit de ceux qui veulent la normaliser et la normativiser.

C'est ainsi que la cuisine enseigne à l'esthétique que les relations entre la réalisation, l'exécution et l'activation sont culturellement données, et elle invertit complètement le sens de la formule de Goodman « quand il y a art », et donc les dispositifs *variables* qui font en sorte qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art. Il y a d'abord l'œuvre et puis le musée ou vice-versa ? On sait aujourd'hui que la deuxième réponse est la plus convaincante. De même, y a-t-il d'abord le plat et puis le restaurant ? D'abord le restaurant et puis le quartier où il est situé ? Est-ce la table qui est mise et les convives qui font le repas ? Est-ce le repas qui fait le plat ? Les vins accompagnent-ils ou constituent-ils l'œuvre gastronomique ? Ca dépend. Et non pas en termes d'une subjectivité absolue ou d'un relativisme banal. Mais plutôt en termes d'une calculabilité des relations entre les différents éléments en jeu à travers une analyse élargie du cadre culinaire et gastronomique. C'est le principe d'une expérience transformatrice à tous les niveaux sur lesquels elle opère, à savoir, le principe de l'art comme modification de la manière de voir et de construire le monde, voire de modification du monde même.

5. Œuvre d'art totale

Pour illustrer cette perspective théorique, nous reprenons le cas littéraire de la célèbre Babette, cuisinière artiste par excellence, l'héroïne confirmée d'une cuisine universaliste, pacificatrice et épicurienne, dont le chauvinisme parisien mal dissimulé excite depuis longtemps les blogueurs de la moitié de la planète⁸⁰. Le « babétisme » est maintenant une idéo-

⁸⁰ Je prends comme cas d'école un récit dit fictif non pas parce que je veux me retrancher derrière un texte littéraire, et donc artistique, mais parce qu'il s'agit d'une configuration de sens qui a été créée en

logie à succès, et comme toutes les idéologies, elle a déclenché des mouvements euphoriques de revanche, ainsi qu'un certain nombre d'entreprises réussies. (Appelbaum 2011 ; Mangiapane 2013, Marrone 2014b).

« Le dîner de Babette », on le rappelle, est une nouvelle de Karen Blixen qui se situe dans un village norvégien triste et gris, où l'existence entière des habitants est consacrée au culte du Seigneur. Nous avons évoqué plus précisément cette nouvelle au chapitre précédent. Ce qui nous intéresse ici c'est que Babette – artiste de la cuisine, comme elle se définit elle-même, justement, à la fin de la nouvelle – ne travaille pas seulement sur le goût au sens strict, et donc sur les matières premières qu'elle transforme dans des plats sublimes qui perturbent les convives du village. La mystérieuse femme française est bien plus qu'une cuisinière ; et le grand dîner qu'elle prépare est bien plus qu'une simple succession de mets très fins. Babette, pourrait-on dire, est un restaurant entier, et pas seulement son chef. Elle pourrait même passer pour une représentante du marketing sensoriel, quelqu'un qui veut faire vivre à ses clients une expérience holistique totale, une expérience qui les implique pleinement en termes de perception sensorielle, comme sur le plan de la connaissance et de la sociabilité. Elle agit sur le corps entier des clients, et pas seulement sur leur langue et leur palais en tant qu'organes des saveurs. De fait, avouera-t-elle, son but est de recréer l'ambiance du Café Anglais, le restaurant parisien où elle avait régné pendant de nombreuses années, en tant que cuisinière parfaite, admirée même par ses ennemis politiques.

D'habitude, quand on parle du *Dîner de Babette* on rappelle les éléments sombres, mythiques et vaguement exotiques de l'histoire, comme les cailles en sarcophage, la soupe de tortue, les vins de Bourgogne et d'Espagne. On néglige en revanche le fait que le dîner en question est préparé par cette dame en exil dans les moindres détails, et qu'elle imprègne toute l'histoire. Tout d'abord, le destin imminent, celui d'une femme qui vient de loin et porte en elle, silencieusement mais ardemment, son système esthétique et gastronomique (*Anecdotes du destin* est le titre de l'œuvre de Blixen à partir de laquelle est tirée la nouvelle). Mais tout commence, à proprement parler, au moment du cadeau magique, un motif classique des contes de fées : Babette gagne à la loterie, ce qui lui permet de préparer le dîner avec toutes les provisions et les ingrédients nécessaires. À ce point-là, elle part pour une destination inconnue, elle commande le tout, et rentre satisfaite. Mais qu'est-ce que ce « tout » qu'elle a commandé – nous le saurons plus tard – en France ? Et quels sont les ingrédients jugés nécessaires ? Ils se révèlent peu à peu au lecteur, ainsi qu'aux habitants du village, et surtout aux deux sœurs. Il vaut la peine de suivre en détail cette sorte de procession. Tout d'abord il y a « un chargement de bouteilles ». « Ce n'est pas du vin, j'espère ? » demande Philippa ; « Oh ! Non ! C'est du Clos-Vougeot 1846 » répond Babette. Ensuite, on aperçoit un « garçon à tignasse rousse », qui est l'aide de Babette dans la cuisine et pour le service à table. Puis il y a la grande tortue, qui suscite les préoccupations démoniaques de la naïve Philippa.

Mais la préparation du dîner ne se termine pas avec la série de nourritures importées de Paris. En effet, Babette, encore insatisfaite, prend à corps-le-bras la maison du maître, la démonte et la remonte selon ses besoins et ses exigences. Donc, elle sépare rigide-ment la zone de la cuisine du reste de la maison, en empêchant les deux sœurs – et le lecteur⁸¹ – de mettre

dehors de moi-même, en tant qu'analyste. En philosophie, trop souvent, on propose comme expériences mentales des *exempla ficta*, des inventions absolues ; en sémiotique, on préfère opter pour quelque chose d'absolument réel, les textes de la culture, qui existent indépendamment des enquêtes qu'on peut mener. De ce point de vue, je ne partage pas l'opposition entre les textes et les expériences concrètes : il n'y a rien de plus concrets que les textes et il n'y a rien de plus fictif que les expériences concrètes, si on veut les considérer comme étant réelles, immédiates, phénoménologiquement pures : toutes les expériences sont filtrées pour qu'elles puissent être communiquées, donc analysées. Sur ce point, cf. Marrone (2007b).

⁸¹ On doit rappeler que toute la nouvelle est racontée en focalisation externe, le point de vue n'est donc pas celui des personnages (cf. Genette 1972). Ainsi, le lecteur ne sait-il jamais ce que Babette

les mains sur les poêles et les casseroles (elles aussi, inutile de le dire, d'origine française). En outre, elle déménage le grand canapé du salon à la salle à manger, en laissant les femmes pieuses à s'occuper du salon (maintenant orné d'un vieux portrait du pasteur) et en s'appropriant l'espace de la salle à manger. Et, sur la table sont précisément placés linge de table, couverts, verres et carafes que « Babette était seule à savoir d'où l'on avait apporté », et au milieu, des chandeliers dont la lumière se reflète sur les robes noires et les yeux humides des convives. Une fois arrivés, les invités restent longtemps sur le seuil de la porte, d'où ils perçoivent la chaleur et le parfum suave qui se diffusent à l'intérieur, et seule Babette décide du moment approprié pour les amener finalement à s'asseoir à la salle à manger et pour initier le rituel organisé à la perfection.

Un rituel, justement, où tout est soigné dans les moindres détails, comme pour évoquer, dans la mesure du possible, l'ambiance feutrée et précieuse des meilleurs restaurants parisiens, là où le goût des mets est accompagné et magnifié par l'environnement qui les accueille, par le service parfaitement soigné, par l'atmosphère feutrée et précieuse de la *haute cuisine*. De l'Amontillado et de la soupe de tortue, des cailles savoureuses et des paniers de fruits somptueux, mais aussi des nappes brodées et de l'argenterie de qualité, une verrerie fine et même le garçon roux sont tous importés de la douce France, la patrie renommée des gourmands faits gourmets. Cette opération est nécessaire, selon l'artiste Babette, pour construire une salle à manger comme il faut, ou au moins comme la gastronomie française l'a instauré depuis deux ou trois siècles.

Que dire ? Certes, il s'agit d'une parabole, et ainsi a-t-elle été reçue par des dizaines de critiques et d'interprètes de toutes sortes. En ce qui nous concerne, c'est une leçon définitive, non seulement de bonnes manières, mais aussi d'esthétique gastronomique et philosophique. Un sermon comme ceux du pasteur mentionné dans le récit, mais prolongé et transposé par les outils du texte littéraire et cinématographique, où l'on illustre une véritable théorie de la cuisine en tant que pratique artistique et conviviale, et en tant qu'expérience esthétique à tous les niveaux. L'ennemi juré est évident : la fameuse condamnation platonicienne de la cuisine, vue comme une pratique à rapprocher, pas même de l'art (que le philosophe grec, comme on le sait, n'aimait pas), mais de la sophistique, une sorte de tricherie aussi illusoire qu'éphémère qui emplit les estomacs et trouble l'esprit. La cuisine ne peut pas être un art, on l'a répété pendant des siècles, parce que les objets qu'elle produit se consomment, littéralement, en les avalant.

Mais aujourd'hui les arguments philosophiques sur la même question sont très différents, parce que l'art en tant que tel a depuis longtemps perdu ses anciens ancrages ontologiques les plus banals, et aussi parce qu'on comprend plus clairement le fait que la cuisine n'est pas seulement une technique plus ou moins soignée pour fabriquer des plats destinés à s'alimenter, ou encore des mets avec lesquels on se gave. On comprend mieux aujourd'hui que le produit gastronomique se transforme autant qu'il nous transforme et ce, continuellement et qu'il ne s'épuise pas dans l'objet qui se mange, que ce soit un ingrédient, une bouchée, un plat ou un repas.

La cuisine, le futurisme nous l'a appris, par exemple, est une *œuvre d'art totale*, car elle est constituée par ce long processus qui part des matières premières, passe par leur transformation aux fourneaux et se poursuit dans la salle à manger, où tout l'environnement de la restauration est impliqué dans l'expérience gastronomique. Les dîners de Marinetti et compagnie, même si on a tendance à les oublier, étaient de véritables performances qui réunis-

pense, quels sont ses sentiments, ses valeurs, ses objectifs. On peut les reconstruire uniquement à travers la description de sa manière d'agir, ou attendre que ce soit elle, comme c'est le cas à la fin, qui les révèle. De même, lors du dîner, on ne sait rien de ce qui se passe dans l'estomac et le palais de ses convives [cf. ici chap. 6] – de sorte que, au concept classique de point de vue en narratologie, il faudrait ajouter le concept de *point de goût*, ou *point de saveur*.

saient le théâtre, la musique, la danse, le design, les arts visuels, les vêtements, la parfumerie et toute autre activité qui pouvait contribuer à l'élaboration non pas de plats particuliers, mais d'un style de vie général, dont la cuisine était à la fois un élément et la totalité, une stimulation de départ et une construction d'ensemble (cf. Fabbri 2010). Dire que les créations culinaires des Futuristes étaient et restent immangeables, est à cet égard d'une banalité comparable à celle qui consiste, par exemple, à trouver que la peinture cubiste est difficile à regarder et que la littérature dadaïste est illisible. Ce qui importe est, comme toujours, qu'elles contribuaient activement à l'hypothèse esthétique d'une reconstruction de l'univers tout entier, existentiel et social, artistique et quotidien.

Le rêve de Wagner se dissout ainsi dans des fourneaux et des réfrigérateurs, des fouets et des cuillères, des spatules et des micro-ondes. Et Babette l'avait bien compris, évidemment, icône victorieuse de la gastronomie contemporaine, dont les pages de Blixen et le film d'Oz nous ont appris qu'une savoureuse soupe de tortue et un Veuve Cliquot millésimé peuvent déraciner même les croyances religieuses les plus solides. Mais, surtout, et pour Babette c'est le principe même de sa pratique culinaire, nous apprenons que l'expérience gastronomique est toujours holistique, qu'elle implique le corps dans son ensemble, et avec lui l'esprit, les affects, les concepts, les passions. C'est pour cela qu'elle a à voir avec l'art et la philosophie. Pour cette raison, en effet, que le célèbre dicton de Feuerbach devrait être partiellement réécrit : l'homme est ce qu'il mange, d'accord ; mais s'il mange bien, et confortablement, il devient certainement une personne meilleure. Pourvu qu'il soit avec les autres, en récupérant ainsi le vrai sens d'une convivialité trop humaine.

IV. Nature et naturalisation

*8. Politique de la Nature /
Nature de la Politique*

9. Résistance naturelle

*10. La nature au supermar-
ché :
les produits dits biologiques*

11. Zoosémiotique 2.0

8-Politiques de la Nature / Nature de la politique ⁸²

1. Epistémologie sémiotique et réflexions sur la nature

Chaque occasion d'étudier les relations entre la sémiotique et la politique devrait être accueillie avec optimisme. Ne serait-ce que parce que, en plus de poser la question centrale du caractère sémiotique de la politique, elle peut aussi inverser la situation et poser la question de la nature politique de la sémiotique. Et il ne s'agit pas d'un jeu de mots, ni du souvenir nostalgique d'une dialectique d'antan. Il faut en effet d'abord définir la pertinence du regard sémiotique sur le phénomène politique, réinterprété par la catégorie clé de la discursivité – qui résorbe les catégories, souvent très ambiguës, de la langue ou de la communication politiques. L'idée d'un *discours politique* permet justement de considérer comme des faits de sens, qui peuvent être analysés formellement par les modèles de la science de la signification, à la fois les activités linguistico-communicatives et les pratiques liées à l'univers de la politique, tout en réduisant le risque de traiter les premières comme des « représentations » des secondes, et en assumant le principe de la performativité du langage [Landowski 1989 ; Marrone 2001].

Mais inversement, poser la question, trop souvent éludée, d'une éventuelle charge politique des recherches sémiotiques permet, éventuellement de raviver l'engagement de chaque sémioticien individuellement ou de la communauté à laquelle il appartient, mais avant tout de souligner la pertinence politique, implicite mais déterminante, de telles recherches. Ce qu'on s'efforcera de montrer dans ces pages est précisément ce caractère déterminant, dicté par une série complexe de facteurs : la portée critique de toute théorie, d'abord ; la démythification et la déconstruction d'une analyse mythologique et structurale, ensuite ; mais, surtout la nature civique, éthique, et donc politique, de toute recherche qui vise à montrer comment les processus sémiotiques mélangent des langages, des concepts, des pratiques, des corps, des choses, des espaces, des technologies, dans des dispositifs textuels.

Ces dispositifs tendent en effet, une fois qu'ils ont été constitués et qu'ils fonctionnent en quelque sorte « naturellement », à cacher le processus qui les a mis en place, et à présenter les matériaux dont ils sont faits comme étant de « purs » langages, concepts, pratiques, corps, choses, espaces ou technologies. Les formes articulent des substances qui, en retour, les baffouent : c'est un acte politique auquel on doit répondre par un autre acte politique et même métapolitique.

Parmi les questions qui émergent dans ce cadre problématique il y a certainement celle de la fonction *critique* de la sémiotique, en entendant ce terme dans ses deux sens principaux : en tant qu'examen suspicieux de la culture sociale et intervention située et militante à l'intérieur de cette culture ; et en tant que réflexion métathéorique sur les conditions de possibilité de la science de la signification. C'est en adressant préalablement la question au niveau épistémologique de la discipline sémiotique, qu'il est possible de réaliser une intervention militante du sémioticien dans le monde social et culturel où il pense et il agit⁸³. Par conséquent, nous ne nous attarderons pas sur une analyse ou une interrogation concernant des phénomènes discursifs particuliers de la vie politique. Nous proposons en revanche une réflexion sur la façon dont un examen de la politique, ou de la métapolitique, implique les bases théoriques et opératives de la sémiotique.

⁸² Paru dans *Testi e memoria*, dirigé par Maria Pia Pozzato, Bologna, Il Mulino 2010.

⁸³ Sur les niveaux d'intervention de la sémiotique (empirique, méthodologique, théorique, épistémologique), cf. Fabbri (1998).

A cet égard le choix du thème de la Nature est stratégique, car il permet de revenir sur certaines questions touchant à la relation entre le niveau épistémologique et celui, apparemment éloigné, de l'étude empirique des faits de signification. Si on raisonne sur des questions essentielles et générales telles que le concept scientifique de « fait naturel », on doit considérer le passage entre un *fait* (nominal) comme évidence d'une attestation et ce qui est *fait* (verbe au participe passé) en tant que construction, et même le retour au « fait-fait » (nom qui englobe et cache le participe passé). Ce faisant, on peut relancer l'idée selon laquelle ce que la sémiotique adopte comme objet d'étude et de connaissance *empirique* n'est jamais donné a priori, comme beaucoup ont tendance à le penser (ou à ne pas penser du tout). Les *faits sémiotiques empiriques* sont toujours considérés comme construits au cours de l'analyse, en fonction des buts spécifiques et explicites qu'elle poursuit. Sinon le risque est de retomber dans ce que B. Latour (1996) pourrait appeler une sémiotique des *faitiches* : une sémiotique des fausses preuves, qui prend les choses telles qu'elles semblent présentées, sans aucune attitude constructiviste – ou si l'on veut déconstructiviste. L'objectif de ce chapitre est de tenter de concilier les considérations sur l'invention de la textualité, présentées au début de ce livre (chap. 1), avec une recherche plus spécifique sur la constitution de la Nature dans le discours social contemporain, en particulier médiatique, scientifique, et donc aussi politique⁸⁴.

Quand on dit ici « politique », il faut l'entendre au sens fort, celui prévu par B. Latour [1999] dans son ouvrage *Politiques de la Nature*, où il montre très clairement comment chaque conception de la nature – mais nous pourrions dire aussi, et mieux, de *chaque nature* – est le résultat d'une double contrainte, politique et scientifique en même temps, où la politique est le résultat d'une certaine disposition épistémologique et la science d'une certaine orientation politique. Étudier l'idée de la Nature – non ses « représentations », mais la manière dont elle est construite, instaurée, mise en circulation et en transformation dans le discours social contemporain – signifie donc discuter des cadres politiques avant même qu'épistémologiques. Et cela en faisant un passage obligé, tortueux mais efficace : quand on parle de la nature et de la politique, implique nécessairement de prendre en compte l'écologie, les mouvements écologistes, les soi-disant « Verts », qui ont placé au sein de leur agenda politique le thème de la Nature, mais sans jamais vraiment remettre en question les fondements de cette politique implicite de la nature qui, comme l'affirme Latour, a toujours existé dans la culture occidentale. Les Verts ont posé définitivement et obstinément un problème planétaire très grave ; mais ils l'ont fait d'une manière imprécise, parfois incorrecte, et donc inévitablement perdante. Leur insistance sur l'environnement, qui traversent tous les camps politiques institutionnels, bouleversent la scène politique, et exigent un remaniement des acteurs en jeu et de leurs objectifs programmatiques. Par conséquent, ce bouleversement finit par se retourner contre les Verts, et contre eux tout spécialement, car ils ne parviennent pas à adopter une identité de communication, et par conséquent politique, claire : à droite ou à gauche ? Ou bien où ? Des gestionnaires ou des utopistes ? Des technocrates ou des militants ?⁸⁵

La raison de ces incertitudes et des échecs qu'elle induit est à la fois évidente et très problématique : la Nature dont ils parlent, pour laquelle ils argumentent, revendiquent et exigent des actions de protection légitime des gouvernements, n'est ni plus ni moins celle, irréfutable, du sens commun, une sorte d'« amalgame de politique grecque, de cartésianisme français et de parcs américains » (Latour 1999), hérité de la recherche scientifique, à travers les simplifications et la banalisation propres à la divulgation. Il s'agit, dirons-nous, non pas de la nature de la revue *Nature* mais, de celle d'une divulgation scientifique – par ex. télévisuelle – qui bénéficie, sans aucune problématisation, de toute l'autorité discursive et sociale des

⁸⁴ Sur ces thèmes cf. aussi Marrone (2011) et Marrone (à paraître3).

⁸⁵ Cf. aussi, spécifiquement sur le sujet du climat, Latour (2015) et Calame (2015).

soi-disant sciences de la nature, tout en la proposant dans un cadre énonciatif très différent : celui, justement, des médias de masse. La « nature » des Verts, en d'autres termes, prend pour acquis les méta-mécanismes culturels qui l'ont mise en place : c'est-à-dire, nous le verrons, cette séparation – de fond et de principe – entre nature et société sur laquelle repose la distinction occidentale entre science et politique.

Ce faisant, l'observe Latour, l'action des écologistes pointe cependant du doigt, subrepticement et souvent involontairement, le piège épistémologique et métapolitique tapi dans l'idée de Nature, ainsi l'impensé qui la constitue. Cette action politique rend alors nécessaire un nouvel effort de réflexion, en vue d'une nouvelle manière de construire le ou les collectifs qui pourraient englober la nature et la société, la science et la politique. Comme nous le verrons mieux plus loin, mettre la question de la nature dans l'agenda politique, et raisonner, par exemple, en termes de modèles de développement économique durable implique, en creusant un peu plus profond, un changement radical de mentalité sociale et par conséquent de programmation de l'action politique. En effet, cela implique une renonciation aussi bien à l'attitude de *protection contre la nature* (d'où viendraient les êtres et les événements dangereux), qu'à l'attitude opposée, de *protection de la nature* (comme le prône l'environnementalisme *light*).

Cette double renonciation résulterait et serait suivie d'une véritable action de construction sociale de la nature, comme résultat d'une consultation longue et complexe entre les parties concernées – les économistes, les gestionnaires, les producteurs, les capitalistes, les consommateurs, les scientifiques, les philosophes, les écologistes eux-mêmes, ... – conduisant à une conception et à une réalisation de ce que l'environnement naturel et le monde commun de la vie *peuvent* et *doivent* être. L'idée d'une altérité radicale de la nature par rapport à l'homme disparaît alors : la nature est « le produit des relations sociales », comme le disent les écologistes *hard*, et non une autre réalité à consommer ou à cajoler. De même, la société n'est pas le résultat d'une séparation culturelle plus ou moins douloureuse à partir d'une base naturelle qui la précéderait, mais elle coexiste avec la nature, en a un besoin constitutif.

Pour cette raison, l'emploi du génitif dans le titre du livre de Latour (*Politiques DE la nature*) doit être lu dans sa double valeur syntaxique : les politiques dont la nature l'actant-objet, et les politiques dont la nature est l'actant-sujet. Une telle politique écologique accueillerait et confirmerait, remarquablement et définitivement, l'hypothèse du *multi-naturalisme* que les anthropologues comme E. Viveiros de Castro (1998, 2009) et Ph. Descola (2005) proposent depuis quelque temps comme une nouvelle manière de pratiquer l'enquête ethnologique : la multiplicité ethnique ne se propage pas à partir d'un fond naturel unique, commun à toutes les formations culturelles spécifiques, mais elle compose avec la diversité naturelle, la multiplicité constitutive des natures. Après l'échec de l'hypothèse propre à la modernité à l'occidentale, les politiques actuelles retrouvent, avec la question de l'environnement, ce que « les sauvages » de partout ont toujours su : la nature n'existe pas en soi, mais elle fait partie de la culture, souvent comme son autre. C'est en outre la seule voie selon laquelle la nature peut ne plus être, n'est plus, ou n'a jamais été, un problème. En Amazonie, certains indigènes tutoient la nature : il suffisait d'examiner leur système pronominal pour en tirer les conséquences philosophiques appropriées.

2. Destruens et costruens

Il est communément reconnu que le travail de Latour, et il le rappelle volontiers lui-même, doit beaucoup à la sémiotique. En travaillant de concert avec des sémioticiens tels que P. Fabbri⁸⁶ et F. Bastide⁸⁷, en poursuivant des analyses ethnographiques et objectales⁸⁸, en pro-

⁸⁶ Cf. le travail sur la rhétorique de la science, dans Fabbri et Latour (1977).

posant l'idée forte d'une « sociologie de la traduction »⁸⁹, il a très clairement conçu la sémiotique comme l'*organon* de son discours : il a utilisé certains de ses modèles (la narrativité et l'énonciation, surtout) comme des outils théoriques efficaces, et plus profondément, il a adopté ses principes de fond : l'épistémologie structurale. D'où sa tendance fréquente à inverser le point de vue, pour discuter des concepts dans leur relation systémique, ainsi que la tendance à faire abstraction de la substance et à ne considérer que les formes ; et surtout le style sémiotique qui consiste à fournir et étudier des cas, à partir toujours de situations et de phénomènes très spécifiques, parfois très détaillés, pour parvenir à dés-impliquer la théorie implicite qui les sous-tend. Tel a été le cas de la théorie des objets et de la technologie, et surtout de la théorie de l'acteur-réseau (dérivée directement de la théorie actantielle) qui ne distingue pas les humains et les non-humains, et qui a souvent été en dialogue avec la sémiotique des objets.

Il faut aussi rappeler la critique que Latour a adressée à la sémiotique. Dans son livre sur l'échec de la modernité (Latour 1991), il affirme que la science de la signification se targue à juste titre de disposer d'une « excellente boîte à outils », et il pense justement au langage comme le lieu constitutif d'une médiation et d'une imbrication entre la nature et la société – deux domaines que la modernité a plutôt absolument opposés. Mais il signale ensuite des exclusions préjudiciables : celle du référent (du côté de la nature) et celle des sujets locuteurs (du côté de la société), qui ont fait de cette conception du langage une entité fermée, autonome, et donc difficilement utilisable en tant qu'élément clé pour une articulation entre la nature et la société. Ce que la sémiotique a donné d'une main, elle l'a retiré de l'autre. Elle a donc échoué, selon Latour, parce que les presque-objets de la politique, ainsi que les hybrides de la science, c'est-à-dire tous les êtres qui composent la « culture-nature », sont réels, discursifs et sociaux : ils existent, on en parle, ils interagissent dans le monde. Ce sont donc des entités parfaitement sémiotiques, et la sémiotique devrait donc être la discipline par excellence pour les manipuler, les analyser, les déconstruire, en expliquer le système de fonctionnement. Mais elle doit pour cela se libérer de la fermeture préjudiciable envers les sujets discursifs et les êtres réels, pour pouvoir les reconsidérer comme des entités sémiotiques susceptibles d'analyse textuelle. C'est d'ailleurs exactement ce que la sociosémiotique a fait, et continue de faire, en reconsidérant, comme le dit Landowski (1989), « le réel comme l'autre face du textuel » et en réinterprétant ainsi la textualité, non comme une entité objective donnée, une imitation de l'œuvre littéraire, mais en tant qu'ensemble de modèles formels, de grilles structurales, en tant que texture par laquelle le sens se met en condition de signifier (cf. chap. 1).

Ainsi, les parties tendent à se renverser, ou du moins, à se rééquilibrer. Si au début, Latour tire de la sémiotique certains modèles d'analyse utiles à ses objectifs de sociologue de la science, de philosophe de la technologie et, finalement, de théoricien politique, maintenant, et en retour, c'est la sémiotique qui devrait considérer ses travaux comme une source bénéfique d'inspiration épistémologique, théorique, méthodologique et empirique. Bref, Latour, avec Deleuze, Fabbri et quelques d'autres, expliquent aux sémioticiens que la sémiotique, la science des textes, est par cela et pour cela une science de la réalité. Une réalité qui est faite (participe passé) de sémiose et de signes, de langages et de discours, de sens et d'omniprésente textualité. En dehors du texte il y a en tout cas le salut – pas de panique – car en sortant du texte on en retrouve d'innombrables autres textes.

Dans *Politique de la Nature*, entre autres, le concept d'hybride, sur lequel Latour s'était un peu fixé dans ses œuvres précédentes, est dépassé, surtout grâce à une articulation beaucoup plus complexe de la dialectique entre « hybridation » et « naturalisation » que celle

⁸⁷ Cf. sur la construction du discours scientifique, Bastide et Latour (1983).

⁸⁸ Cf. Latour (1987, 1992, 1993).

⁸⁹ Cf. Akrick et al. (2006).

évoquée dans le livre sur la modernité. D'une part, on assiste à une déconstruction de l'hybride, qui met en évidence le caractère « faitiche » du fait, le caractère artificiel de l'évidence du monde (*pars destruens*). D'autre part, le livre propose une autre reconstruction des choses, où le faitiche n'existe pas en soi car on redistribue les capacités et les compétences entre les acteurs, humains et non-humains, entre les champs d'action et les savoirs, entre la société et la nature, dans une sorte de « nouvelle constitution », où chaque élément en jeu trouve un rôle précis (*pars costruens*). Ainsi, l'opposition nature/culture, qui, dans le livre sur la modernité était vue comme un terme complexe (et en effet appelée « culture-nature ») est dépassée précisément au nom de la politique, dans une recomposition des pouvoirs, de l'hypothèse d'un « nouveau monde commun ».

3. Dans et hors de la caverne

Le point de départ de l'argumentation de Latour (1999) est le célèbre mythe de la caverne de *la République* de Platon. Pour Latour, ce mythe est le « pré-texte » à partir duquel reconstruire le lien profond entre la politique et la science, la société et la nature. Peu importe la lettre du texte platonicien, et son interprétation philologique ou herméneutique : l'essentiel – pour Latour – est le fait qu'il peut devenir, plus qu'une allégorie intellectuelle, une sorte de récit fondateur, ou plutôt, une véritable *parabole* à partir de laquelle déployer des figures et des acteurs d'une scène originaire, et reconstruire une sorte de scénario ou de canon, qui se reproduit plus ou moins masqué jusqu'à aujourd'hui.

Si dans le livre sur l'échec de la modernité (Latour 1999) l'exemple principal était la querelle entre Boyle et Hobbes à propos de la pompe à air et de la constitution du Léviathan (placé à l'origine de la symétrie « moderne » entre science et politique), dans *Politiques de la nature*, on remonte beaucoup plus en arrière, pour montrer que la division idéale entre la nature et la société n'est pas seulement une question moderne, ou para-moderne, mais qu'elle remonte très loin dans le temps et, pour cette raison aussi, qu'elle est beaucoup plus radicale et plus complexe qu'elle n'apparaît. Le récit platonicien du septième livre de *la République* – les esclaves enchaînés dans une caverne, tandis que le soleil brille à l'extérieur, ne voient que les ombres des choses projetées sur le mur rocheux en face d'eux, et seul le philosophe parvient à se dégager des chaînes et regarder les choses réelles là dehors – est particulièrement significatif pour Latour. Il constitue, dans un seul geste énonciatif, à la fois une théorie de la science et une théorie de la politique, à partir d'une fracture spatiale essentielle, qui n'est pas tellement la fracture entre un intérieur dysphorique et un extérieur euphorique, comme on l'a souvent été interprété, mais plutôt une discontinuité topique forte, une disjonction narrative efficace entre des actants-lieux.

Dans le récit de Platon, l'observe Latour, coexistent deux aspects presque contradictoires. D'abord, on fait état d'une rupture nette : les prisonniers enchaînés ne savent pas quitter la caverne, et même quand ils le pourraient, ils préfèrent s'abstenir, rester à l'intérieur et se disputer, inertes, ignorants, ineptes et subjugués, et ils constituent ainsi la quintessence de « l'enfer social ». Le « vrai monde », la réalité paradisiaque des choses existe au-delà de leur caverne, indépendamment d'eux, et se moque d'eux. Il en ressort une scission primordiale entre la société, constitutivement entêtée et donc incapable de se donner des règles de cohabitation sensée, et la nature, située ailleurs et autrement par rapport à l'homme, dont les entités existent, mais muettes.

Ensuite, selon Latour, la fracture d'origine est traversée deux fois, dans les deux directions, par le savant. Ayant la chance de s'échapper de la caverne, il peut contempler la réalité des choses, obtenir le Savoir et la Vérité ; puis il revient dans la caverne pour expliquer aux détenus ignorants comment les choses sont en réalité. Et si, dans le texte platonicien le pauvre philosophe se fait tuer par la masse des esclaves qui ne le croient pas, dans les époques ultérieures, il devient un vrai Scientifique et il est en mesure d'imposer sa parole sur

le monde, et par conséquent, le pouvoir de sa sagesse. Comme porteur de la Vérité, il se propose comme le meilleur gouverneur possible, ou au moins comme le conseiller idéal du Souverain. Il explique comment les choses sont vraiment, à l'intérieur et à l'extérieur de la caverne. D'où, l'alliance tacite et éternelle entre la science et le pouvoir, entre la vérité des choses (supposées exister indépendamment de l'homme) et le gouvernement des hommes (pour lequel ces mêmes choses ne sont pas nécessaires pour agir et s'imposer).

En somme, c'est à partir de cette fracture primitive idéale entre la nature et la société qu'a priori, les scientifiques et les politiciens se répartissent leurs compétences respectives ; et ils s'épaulent, a posteriori, chaque fois qu'on tente de miner leur double domination. Plus on déclare avec force, et avec un grand nombre de moyens, l'opposition supposée claire entre la Nature et la Culture, et plus, en fait, cette distinction est neutralisée, mise hors-jeu par la collusion des pouvoirs. Et cela montre en même temps non seulement le caractère culturellement construit de toute réalité supposée naturelle, mais surtout l'enjeu qui rend possible une telle construction. Et dès qu'on essaie de pointer du doigt tout cela, de reconstruire le méta-mécanisme sémiotique, dirait Lotman (2000), qui est la base de toute opposition culturelle entre nature et culture, on est accusé de *relativisme* (cognitif) et de *défaitisme* (social). On est accusé de ne pas vouloir accepter la vérité vraie du monde (à savoir, la science) et, avec elle, le bon gouvernement des hommes (à savoir, la politique).

La dyarchie du politique et du scientifique ne pardonne pas : elle utilise ce que Latour appelle la *rhétorique du poing sur la table*, et réaffirme des arguments tels que : « enfin, il faut arrêter de se compliquer la vie ; les choses sont ainsi, les faits parlent d'eux-mêmes ; si quelqu'un ne croit pas dans les lois de la nature, qui aille se jeter du huitième étage : de toute manière la loi de la chute des corps n'est pour lui qu'une construction sociale ; aura-t-il peur ? ». Il en résulte une sorte de fondamentalisme de la raison, très semblable à l'intolérance religieuse : ce n'est pas un hasard si aujourd'hui les accusations de relativisme viennent à la fois de l'élite de la science et des principales institutions des grandes religions monothéistes.

De ce fait, deux « chambres » républicaines s'établissent et restent bien surveillées : la science et la politique, la nature et la société, les humains et les non-humains, la vérité et les rumeurs, la démonstration et la persuasion, la réalité et le pouvoir, les faits et les valeurs, les qualités primaires et les qualités secondaires, le paradis et l'enfer, l'objectivité et la subjectivité. Il s'agit d'un véritable partage du pouvoir et, par conséquent, d'une position métapolitique, qui établit ce qui est du domaine de la politique et ce qui est du domaine de la science. Mais c'est aussi une division méta-scientifique, donc épistémologique, qui dit ce qui est du domaine de la connaissance et ce qui ne l'est pas, car cela affecte autre chose, c'est-à-dire, le politique. Voici le résultat du mythe de la caverne, une sorte de double opposition participative : d'un côté un méta-mécanisme politique qui distingue, à un niveau inférieur, ce qui est politique et de ce qui est scientifique ; et de l'autre côté, un méta-mécanisme épistémologique, qui distingue, à un niveau inférieur, ce qui est scientifique de ce qui est politique.

4. Des faits et des valeurs

Jusqu'à là, nous avons abordé le livre sur les modernes, ainsi que la procédure de double hybridation et de naturalisation exposée dans ce texte. Mais, comme nous l'avons déjà indiqué, dans *Politiques de la nature*, Latour va beaucoup plus loin. Comme pour répondre, obliquement, aux accusations de relativisme qui lui ont été adressées (cf. Sokal et Bricmont 1997), il essaie dans ce livre de montrer que l'intention sous-jacente à son travail (ainsi qu'en général, celle de la sociologie ethnographique de la science) n'est pas nihiliste, comme on le lui reproche, mais qu'elle s'efforce de reconstruire les dispositifs politico-épistémologiques qui sous-tendent les pratiques scientifiques concrètes, ainsi que les théories philosophiques qui soutiennent les précédentes. En outre, il souhaite faire partager une aspiration à la cons-

titution d'un « nouveau monde commun », et donc à la réorganisation du système – à la fois politique et scientifique – des deux « chambres ». D'où, maintenant, la nécessité d'explicitier ce que seraient les conditions de possibilité d'une véritable politique de la nature.

La politique est d'abord et avant tout définie comme « l'ensemble des tâches qui permettent la composition progressive d'un monde commun » où, par « monde commun » on entend une forme de totalisation, quelque chose comme un tout organique et autonome – ce qui implique très clairement, nous allons le voir, des inclusions et des exclusions. D'où l'idée de comprendre le terme « république » dans un sens littéral et étymologique comme « chose publique », où le terme « chose » (*res* en droit romain) est à la fois « objet » et « affaire » (*matter, question, faccenda*): les choses publiques existent car elles posent des questions, étant à la fois *matter of facts* (une question de fait) et *matter of concern* (un sujet de préoccupation). De même, Latour propose de prendre au pied de la lettre l'expression « lois de la nature » : la nature est une source de législation, elle est organisée en fonction de codes, ainsi que le code pénal ou civil, et dépend donc d'une chambre politique qui légifère aussi sur la nature.

Pour constituer le monde commun comme une entité collective totalisante, dit Latour, on ne doit pas se limiter à réunir les deux chambres existantes, celle de la nature et de la société, qui se sont établies, comme nous l'avons montré, à partir du double piège platonicien. Il faut plutôt les désarticuler une à une, de l'intérieur, déconstruire leurs composantes essentielles, et réorganiser ensuite les particularités ainsi repérées dans un autre dispositif, qui sera original dans sa formulation, mais en fin de compte très proche des pratiques réelles sur lesquelles ont toujours travaillé la science et la politique. Une fois posés certains prérequis essentiels, intrinsèquement sémiotiques mais sur lesquels nous ne pouvons pas nous attarder ici (douter des porte-paroles, faire interagir dans une série narrative des actants humains non-humains, tenir compte des résistances de la réalité à l'encontre des habitudes essentialistes), la « nouvelle séparation des pouvoirs » préconisée par Latour participe d'une stratégie excentrique de recomposition. Il s'agit de re-diviser les pertinences et les compétences, les pouvoirs et les savoirs, dont la constitution est lente et progressive, sans certitudes définitives, sans rationalité à opposer à l'irrationnel, où tout est négocié, entre des tendances à l'ordre et à la fermeture et des tendances au désordre et à l'ouverture. Et surtout, *il n'y a plus d'opposition entre les faits et les valeurs* : les uns et les autres sont « déballés » de leur propre domaine, pour en montrer les contradictions intimes, puis « ré-emballés » efficacement, pour former deux nouvelles chambres.

Commençons par les faits, des entités qui sont tout sauf évidentes. Nous avons évoqué la distinction entre le « fait-nom » et le « fait-verbe ». Les faits sont faits, et ce sont donc d'abord des résultats concrets d'une opération de production de quelque action transitive de transformation du monde, qui empile des matériaux souvent hétéroclites (pensons au langage de Saussure) en vue d'un objectif pratique ou théorique. Mais ces résultats peuvent aussi être considérés en eux-mêmes (c'est la version nominale), en oubliant le travail de construction nécessaire pour les produire, ainsi que la question de la diversité inéluctable entre les faits eux-mêmes : tous les faits ne sont ni faits de la même manière, ni saisis à la même phase de leur élaboration, ni dotés des mêmes garanties d'existence, de persistance et de répliation. En outre, examiner les faits comme des faits bruts, obtus, muets, donnés dans leur évidence banale, implique aussi l'oubli de la théorie qui les met en forme et qui les présente comme ses exemples ou comme des manifestations empiriques d'un de ses modèles, ou même directement comme des modèles, en tant qu'expression d'un prototype. C'est seulement à partir d'un point de vue théorique, et parfois avoué rétroactivement, que les faits sont construits, puis présentés comme des données et qu'ainsi, ils reçoivent quelque forme et quelque sens.

De même, il existe une problématique interne aux valeurs. Tout d'abord, observe Latour, dans notre configuration culturelle platonicienne-moderne, les valeurs se définissent toujours

en négatif par rapport aux faits, et elles viennent invariablement après eux. Ainsi le devoir-être présuppose l'être qui veut, au moins dans les mots, contribuer à créer. Dans cette perspective, les valeurs réintroduisent dans les dites données une certaine forme d'humanité, mais elles ne portent pas atteinte à la donnée en tant que telle ; au contraire, elles contribuent à valider et à soutenir son obstination inhérente à exister (d'abord il y a le clonage, et seulement ensuite ce qu'on peut en penser). Par conséquent, sans aucune base matérielle, les moralistes finissent par se précipiter dans la recherche des bases éthiques universelles, très éloignées des petites choses de la vie quotidienne, et donc du détail des faits, pour lesquels leur contribution serait pourtant très utile. L'éthique universelle perd de vue la morale pratique, tout comme la notion nominale du *fait* avait oublié que les savoirs sont produits.

D'une manière comme d'une autre, les faits et les valeurs se présentent comme deux faces presque opposées. Pour résoudre la contradiction, dit Latour, il est nécessaire de séparer ces deux faces et de les remonter ensemble, deux par deux, afin de reformuler le système politico-épistémologique des deux chambres. Une partie des faits sera associée à une partie des valeurs ; l'autre partie avec l'autre partie. Maintenir la séparation entre les faits et les valeurs rend subrepticement possible la fraude des transitions continues des uns aux autres (pensons au racisme). Changer la donne vise donc à empêcher de telles fraudes, et restitue au fait toute la fierté de sa phase de conception et, à la valeur, toute l'efficacité de sa base matérielle. Voyons comme cela est possible.

Les faits ont deux grandes propriétés.

- (i) La première est la capacité d'une entité de modifier l'ordre du discours, d'interférer avec les habitudes, de surprendre, de susciter des perplexités, de compliquer les choses. Les faits surviennent lorsque des êtres ayant un statut incertain demandent d'être pris en considération, ils posent leur candidature à l'existence, à être considérés comme tels. D'où la maxime: « tu ne simplifieras pas le nombre de propositions à prendre en compte dans la discussion ».
- (ii) La seconde concerne le pouvoir de l'évidence, l'objectivité qui clôt la discussion, et l'acceptation de cette vérité par ceux-là mêmes qui ne s'étaient pas encore manifestés, et l'institution qui oublie l'antériorité des élaborations de cette vérité, et décrète la fin des discussions. D'où la deuxième maxime : « une fois les propositions instituées, tu n'en discuteras plus la présence légitime au sein de la vie collective ».

Quant aux valeurs, elles ont également deux caractéristiques.

- (iii) Tout d'abord, elles font émerger d'autres entités non considérées auparavant, elles posent la nécessité d'une consultation pour voir si et comment les admettre dans le collectif, compte tenu des possibilités d'appeler de nouveaux entrants. La maxime correspondante est : « tu t'assureras que l'on n'a pas court-circuité arbitrairement le nombre des voix qui participent à l'articulation des propositions ».
- (iv) Mais les valeurs poussent également, presque à l'opposé, à déterminer des choix, à prendre des décisions sur ce qu'il faut faire, c'est-à-dire, à établir des hiérarchies entre ce qui est juste et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est préférable et ce qu'il est moins. La maxime qui en résulte est : « tu discuteras la compatibilité des propositions nouvelles avec celles qui sont déjà instituées, de façon à les maintenir toutes dans un monde commun qui leur donnera une place légitime ».

En d'autres termes, dans l'ancienne chambre des faits il y avait une exigence (i) de *perplexité* et (ii) une autre d'*institution* ; dans la chambre des valeurs il y avait plutôt une exigence (iii) de *consultation* et (iv) une autre de *hiérarchisation*. Dans les deux nouvelles chambres que Latour appelle *Prise en compte* et *Ordonnement* ces quatre éléments sont placés deux par deux. Dans la chambre de la *Prise en compte* (qui répond à la question : combien sommes-nous ?) sont placées (i) la perplexité et (iii) la consultation. Dans la chambre de

l'Ordonnancement (qui répond à la question : pouvons-nous vivre ensemble ?) trouvent place (ii) l'institution et (iv) la hiérarchisation. D'où le schéma:

POUVOIR DE PRISE EN COMPTE : COMBIEN SOMMES-NOUS ?

- (i) PERPLEXITÉ. *Première exigence (déjà dans le concept de fait)* : tu ne simplifieras le nombre de propositions à prendre en compte dans la discussion.
- (ii) CONSULTATION. *Deuxième exigence (déjà dans le concept de valeur)* : tu t'assureras que l'on n'a pas court-circuité arbitrairement le nombre des voix qui participent à l'articulation des propositions.

POUVOIR D'ORDONNANCEMENT : POUVONS-NOUS VIVRE ENSEMBLE ?

- (iii) INSTITUTION. *Première exigence (déjà dans le concept de fait)* : une fois les propositions instituées, tu n'en discuteras plus la présence légitime au sein de la vie collective.
- (iv) HIÉRARCHISATION. *Troisième exigence (déjà dans le concept de valeur)* : tu discuteras la compatibilité, des propositions nouvelles avec celles qui sont déjà instituées, de façon à les maintenir toutes dans un monde commun qui leur donnera une place légitime.

5. Fantaisies politiques et vaches folles

Essayons de suivre plus en détail le processus qui articule ces quatre positions, tout en tenant compte de certaines questions. Premièrement, le processus est circulaire : s'il y a un point de départ, il n'est défini que par convention ; on peut commencer à partir de n'importe où. Deuxièmement, en plus de ces quatre moments, il y a d'autres étapes fondamentales (séparation des pouvoirs, scénarisation de la totalité, pouvoir de contrôle), qui agissent, pour ainsi dire en tant que Destinateurs, et sur lesquelles nous reviendrons rapidement par la suite. En outre, les différentes étapes de ce processus politico-épistémologique dérivent, comme déjà vu, d'une recomposition des éléments implicites présents dans les faits et dans les valeurs, en déstructurant et en neutralisant leur opposition. Ces étapes, qui sont pensées à partir de situations essentiellement scientifiques, ou scientifico-politiques, comme par exemple l'écologie, peuvent être extrêmement utiles pour réfléchir aussi sur d'autres circonstances, comme par exemple celle des politiques sociales.

On gardera à l'esprit notamment, en retraçant ces étapes, la question de l'immigration et de l'intégration : très souvent, les « non-humains » dont on parle ne sont pas les phénomènes naturels, auxquels Latour pense aussi, mais pourraient très bien être les étrangers. Si on prête attention aux procédures générales d'inclusion et d'exclusion, d'institution et de perplexité, le parallèle avec les questions relatives à l'immigration et à l'interculturalité saute aux yeux. Ce n'est donc pas sans raison profonde si ce modèle peut avoir des applications efficaces dans la sémiotique de la culture. Enfin, il convient de noter qu'en neutralisant la différence entre les faits et les valeurs, le modèle introduit une heureuse ambiguïté, puisqu'il permet de passer sans rupture – et sans aucun scandale – du plan descriptif au plan prescriptif, de l'être au devoir-être, du principe formel à la concrétude substantielle : et c'est alors que les procédures politiques semblent très riches en passion, la connaissance scientifique révèle sa portée affective, et la rationalité se charge de socialité.

L'*Ancien Régime* ayant été relégué au passé des Modernes, nous pouvons revenir à la nouvelle répartition entre les deux nouvelles chambres prévues par Latour, qui ne repose plus sur des faits allégués, mais sur des droits clarifiés.

La chambre haute, appelée *Prise en compte*, gère la composition du collectif, et ses règles numériques : combien de propositions, combien d'entités devons-nous prendre en compte pour articuler de manière cohérente notre monde commun ? L'ennemi théorique, dans ce

cas, est le réductionnisme scientifique, et l'adversaire concret est l'exclusion politique. Ainsi, dans la chambre haute, on s'interdit de réduire a priori et de façon arbitraire le nombre d'entités candidates. Une pression s'exerce de l'extérieur, venue des entités qui demandent à être prises en compte, et dont la candidature soulève une perplexité raisonnable. Il s'agit de ce que Latour appelle *l'exigence de réalité* – où la « réalité » n'est pas l'évidence, mais la résistance récalcitrante, le désir obstiné d'être, justement, pris en compte. La chambre de la *Prise en compte* active alors une consultation, pour ouvrir des contestations politiques et/ou des controverses scientifiques à propos de ces entités émergentes, sur la perplexité qu'elles suscitent, et sur leurs aspirations. La consultation doit être large, au juste tempo, et en mesure d'apprécier la pertinence des candidatures. D'où l'ouverture d'une série d'enquêtes visant à identifier des témoins fiables, des opinions assurées, des porte-parole crédibles. C'est ce que Latour appelle, structurellement, *l'exigence de pertinence*.

La chambre basse, appelée d'*Ordonnement*, se pose, à son tour, un problème d'organisation et de réorganisation continues des anciens et des nouveaux acteurs, humains ou non-humains. Il en ressort, en premier lieu, une question de compatibilité entre l'ancien et le nouveau, de sorte que le nouveau ne remplace pas complètement l'ancien, ou vice-versa, que l'ancien ne laisse aucune marge de manœuvre au nouveau. La nouvelle hiérarchie qui en résulte, de par la consultation qui a eu lieu dans la première chambre, est explicitée et motivée, et reste en négociation continue. D'ici une *exigence de publicité* (où la publicité s'oppose ici à la clandestinité, mais aussi à l'opacité tactique des procédures). L'institution peut enfin être instaurée, grâce à la décision finale sur l'ordonnement social, et sur les lois de la nature, sur la physionomie globale du monde commun. D'où, à son tour, *l'exigence de clôture*.

C'est ce qui est arrivé aux *prions* lors de l'épisode politique, scientifique, et écologique de la maladie dite de la vache folle. Dans un premier temps, la question s'est posée comment dans la caverne platonicienne : d'un côté, une nature à découvrir (quelle est la cause réelle de la maladie ?) ; de l'autre, une société à gouverner (comment sauvegarder la santé publique ?). D'où la question directe posée par le Président Chirac au professeur Dormont, spécialiste de premier plan, sur la responsabilité qu'il convenait d'attribuer, pour cette maladie, à des protéines non conventionnelles appelées « prions ». Mais la réponse de Dormont perturbe la structure platonicienne. Il dit simplement « je ne sais pas », puisque il ne souhaite pas assumer, en disant quelque chose à propos du supposé rôle de ces protéines dans une prétendue nature, des responsabilités socio-politiques qui vont bien au-delà de son rôle de scientifique.

Selon Latour, Dormont montre clairement, avec cette réponse qui ressemble à une dérobade, que la question n'est pas purement ou seulement scientifique, mais qu'elle est aussi politique, économique, gastronomique, touristique, écologique, technologique, entrepreneuriale, et finalement *anthropologique*. Une question qui implique donc, obligatoirement et heureusement, de passer par les deux chambres de la *Prise en compte* et de l'*Ordonnement*. Premièrement, les prions embarrassent non seulement les chercheurs, mais aussi les agriculteurs, les eurocrates, les consommateurs, les producteurs de farines animales, les vaches, les politiciens. Leur candidature à l'existence génère l'exigence d'une vaste consultation entre les biologistes, qui mettent bientôt à la disposition du collectif leurs connaissances spécifiques, souvent en contradiction avec celles d'autres témoins ou porte-paroles tels que les vétérinaires, les éleveurs, les consommateurs, les bouchers, les fonctionnaires, mais aussi, plus silencieusement, les vaches et les veaux, et même les brebis.⁹⁰

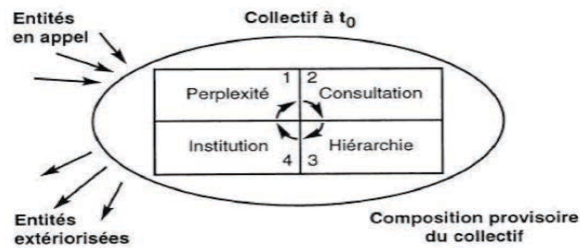
⁹⁰ La controverse et la menace, en l'occurrence, vient principalement du fait que les frontières entre les existants sont transgressées ou brouillées par la circulation des prions : comme ils ne peuvent circuler qu'entre les animaux (non-humains et humains), ils brouillent déjà les cartes : la frontière du monde humain est poreuse, et les humains sont reconduits à leur animalité. Mais surtout, si les prions

L'état d'alerte est haut, et la seule façon de s'y remédier efficacement est de ne pas revenir à l'*Ancien régime*, qui distinguait entre les faits et les valeurs, mais d'adopter positivement, sans hâte et en temps utile, à un Ordonnement satisfaisant toutes les parties. En tout cas, il est nécessaire pour apaiser la controverse, revenir à une certaine forme de vie quotidienne dans laquelle établir de nouvelles hiérarchies entre ce qui est plus important et ce qui l'est moins. Que faut-il faire prévaloir ? Le goût des consommateurs, l'économie du pays, la santé publique, le bonheur des animaux, l'équilibre de la nature, le statut des chercheurs scientifiques (y compris un Nobel attribué à Stanley Prusiner pour sa découverte des prions) ? Établir une hiérarchie claire, publique et négociée, signifie en même temps décider ce qu'il faut changer, comment changer la façon dont on mange la viande, dont on nourrit les vaches, et dont on propose la France, sur le marché touristique, comme un pays de bon goût et de la bonne viande. S'exprimer sur l'existence des prions est à la fois un geste politique et un engagement scientifique. Quelqu'un à un moment donné devra décider si, du point de vue de l'organisation sociale globale, le risque de contracter la maladie est pertinent ou non. Et l'on devra se poser questions aussi très radicales – économiques et éthiques en même temps – sur le nombre de décès potentiels supportable (exactement, comme le rappelle Latour, de la même manière que les milliers de victimes annuelles qui décèdent chaque année sur les autoroutes françaises ont longtemps été institutionnalisés comme un risque à prendre en comparaison des avantages que ces mêmes autoroutes signifient pour la société française). Décider de quel côté penche la balance, de l'éthique ou de l'économie, est un acte qui est à la fois politique et scientifique : l'hypocrisie, selon Latour, consiste justement à distinguer et vouloir séparer les deux rôles.

Mais l'histoire ne se termine pas là. Le processus, on l'a dit, est circulaire, puisque ce qui a délibérément et publiquement été laissé hors du monde commun, peut à tout moment poser candidature à l'existence, revendiquer son entrée et son intégration dans le collectif. D'où l'autre déplacement théorique de Latour : celui concernant la constitution d'une *nouvelle extériorité*, qui n'est plus la Nature a priori, mais le résultat d'un processus explicite d'extériorisation. L'extériorité ne s'impose pas de l'extérieur, et résulte d'une décision prise à l'intérieur, en réponse à la question : qui doit rester dehors ? Comme il est prévu une possibilité continue de faire appel, et une réactivation dynamique de l'ensemble du processus, on comprend que les prions puissent poser leur candidature. Le schéma suivant en illustre les destins envisageables :

passent en effet du non-humain (la vache) à l'humain, par le vecteur de l'alimentation carnée, ils ne parviennent à infecter la vache qu'à l'intérieur du monde animal : on découvre alors avec stupeur et scandale que l'alimentation industrialisée des bovins a subi une évolution « contre-nature » : on donne à manger à un animal herbivore (donc défini par une relation exclusive « végétal>animal » des farines animales (porteuses du prion). Mais plus profondément encore, les prions sont des agents infectieux dépourvus de ce qui fait que tous les autres (virus, bactéries, parasites) appartiennent à la sphère du vivant : les prions sont des protéines sans acide nucléique, c'est-à-dire sans ARN et ADN. Donc, d'un côté le prion devrait être exclu du monde vivant alors qu'il agit comme s'il était vivant, et de l'autre il provoque chez les humains, les vaches, les moutons ou les chats des maladies identiques, et, qui plus est, correspondant à des troubles qu'on croit très spécifiques aux humains : ceux d'une *démence* mortelle. On voit bien alors que le prion bouleverse tous azimuts un classement et une composition d'entités, qu'il faut réorganiser, et que le problème relève de l'anthropologie générale. (NdE)

Figure 3.2 – Le collectif ne se définit que par son mouvement : les entités rejetées au dehors par le pouvoir d'ordonnement reviennent en appel, à l'itération suivante, pour « inquiéter » le pouvoir de prise en compte



6. Des controverses et des institutions

Il valait la peine croyons-nous, de s'attarder à cette lecture orientée du texte de Latour, qui, comme les entités dont il traite, semble demander de l'extérieur à être admis au sein de la communauté scientifique des sémioticiens. Que la réponse soit positive ou négative, peu importe, car ce qui compte, c'est que la question soit *prise en compte*, suscite un certain nombre de perplexités, provoque des controverses, afin que, au bout du compte, la sémiotique y gagne quelque chose, au moins un certain *ordonnement* interne.

Tout d'abord, la réflexion de Latour invite à réintroduire de la politique dans la théorie sémiotique, par la voie étroite mais décisive de la réflexion épistémologique. Cela conduit à reconsidérer l'idée de nature, qui ne peut plus être comprise, ainsi que le voulait la vulgate structurale, comme antonyme de la culture dans une catégorie sémantique prétendument universelle (Greimas) ou dans un méta-mécanisme constitutif de tout cadre culturel, et d'une grande généralité ou transversalité (Lotman). Elle sera donc désormais définie à partir de l'hypothèse anthropologique du multi-naturalisme.⁹¹

Deuxièmement, le lien entre la politique et la sémiotique confirme la nécessité de prêter une attention constante au niveau épistémologique, à partir duquel on peut penser et construire le niveau dit empirique, et surtout agir et intervenir. L'articulation du sens en signification résulte d'une empirie construite, non seulement parce que cette empirie n'est pas une donnée ontologique préalable, mais une relation entre les plans de la signification qui doit être posée par une certaine instance humaine et sociale. En outre cette relation entre les plans de signification a toujours lieu dans une configuration culturelle qui, aux yeux du sémioticien, est inventée deux fois : une fois par les dispositions culturelles environnantes, des filtres qui reçoivent le sens du monde et lui en donnent en retour, et une autre, par le sémioticien même qui la désimplique et la reconstruit en décrivant la réalité de sens qu'il s'est donné comme objet d'analyse.

De cette double invention sociale, on déduit facilement qu'il n'est plus possible, d'un point de vue sémiotique, de prendre directement, dans le social ou dans les différentes cultures, des réalités supposées données et préalables, et de les analyser comme si elles étaient des êtres naturels. Cela conduirait à traiter la signification comme un fétiche, ou plutôt, comme un *faitiche*, et établirait par présupposition une base épistémologique implicite fondée sur une politique de la nature profondément discutable. Une des erreurs épistémologiques dans laquelle tombent souvent les sémioticiens impatientes, parfois encouragés par des instances externes souvent maladroites, est de vouloir sémiotiser, par exemple, des choses et des phénomènes que d'autres disciplines, d'autres théories ou pratiques, ont à leur manière déjà définis et institutionnalisés : on peut alors constater que le mélange entre le métalangage ésotérique de la sémiotique avec celui d'autres perspectives disciplinaires (le marketing,

⁹¹ Pour un plus ample développement de ce point, voir infra les chapitres 9 et 11.

les mathématiques, l'informatique, la rhétorique, la diététique ...) donne souvent des résultats pathétiques, voire mystiques. La sémiotique ne propose pas de modèles pour redire les mêmes choses en d'autres termes, mais elle prend en compte des entités externes qu'elle doit considérer, débattre, faire interagir avec des entités déjà comprises en son sein, en les situant dans une hiérarchie explicite et générale, et enfin en les instituant comme des entités sémiotiques : elle met le sens en condition de signifier et, parallèlement, décide, avec détermination, ce qu'il faut laisser dehors, peut-être pour en rediscuter plus tard.

9-Résistance naturelle ⁹²

1. Un parapluie imparfait

Il y a quelque temps, j'ai reçu un courriel d'un architecte, qui proposait de m'envoyer l'un de ses livres. Il l'avait écrit – disait-il – en s'appuyant sur les recherches sémiotiques sur les objets et le design, à savoir sur la constatation que les choses ont leur propre existence narrative, leur poids social, et constituent de véritables formes d'organisation sociale (cf. chap. 12). Quand j'ai reçu son livre, j'ai découvert qu'il avait été griffonné par un voyant repent, par un expert en séances de spiritisme que, de notre travail, avait tout pris au pied de la lettre. Nous avons parlé de la 'vie des choses' ? Et bien, nous sommes servis : nous sommes considérés comme ceux qui croient que les cuillères peuvent se plier toutes seules, et que les tables tournent d'elles-mêmes.

L'anecdote, bien qu'en elle-même insignifiante, peut servir d'avertissement épistémologique utile dès lors qu'on s'intéresse à l'idée de nature et aux naturalismes, où le démon de la référentialité et de l'ontologie est constamment aux aguets. Quoiqu'il en soit de cet avertissement, les questions du lien entre la nature et les natures, du naturalisme et des naturalismes. mais aussi l'âme et l'animisme, est aujourd'hui décisif pour les études sémiotiques. D'abord à l'intérieur de la discipline, à tous ses niveaux : épistémologique, théorique, méthodologique, empirique. Ensuite du point de vue des grandes tendances culturelles d'aujourd'hui, qu'on se propose d'étudier dans la perspective d'une socio-sémiotique et d'une sémiotique de la culture.

Commençons par ce dernier point⁹³. Aujourd'hui, la nature est présentée comme une *valeur absolue* : dans la politique, dans le tourisme, dans la religion, dans la pensée urbaine, dans le design, dans la consommation, dans l'alimentation, dans les médias. Il suffit d'ajouter l'adjectif « naturel » à une quelconque chose – une ville, un biscuit, une fourrure, un produit nettoyant – pour susciter immédiatement des attitudes condescendantes et des sourires, et faire jaillir des convictions et des cartes de crédit. En somme, comme une sorte de marque ou plutôt de méta-marque. Cette valeur absolue a aussi envahi, à des fins bien différentes, le domaine des sciences de l'homme, aujourd'hui plus que jamais promotrices d'un empirisme qui renonce à toute problématique spécifique, et qui recherche très activement les bases dites biologiques de la nature humaine – y compris parfois la sémiotique quand elle suit comme un petit chien, à la traîne, les tendances épistémologiques les plus populaires, sans les discuter à fond à partir de ses pertinences internes : en quoi le paradigme de la signification s'oppose, comme il se doit, à celui des faits nus ? Le sens n'est-il pas le contraire des données ? La primauté de la relation n'exclut-elle pas, en principe, toute domination objectiviste ? Nous devons y revenir.

Le mot « nature » fonctionne donc actuellement comme un « mot parapluie » tout à fait générique : sa prétendue évidence sémantique cache mal l'obscurité totale de sa définition. Au naturalisme épistémologique grandissant ne correspond pas nécessairement, par exemple, une attention généralisée à la santé de la planète, au respect de l'habitat, à la sauvegarde de cette image de la Nature pure et dure qui inspire toutes les idéologies écologiques ou environnementalistes. De même, il n'est pas dit que la question de la durabilité, sur laquelle s'activent la plupart des économistes et des designers, des sociologues et des urbanistes, se

⁹² Paru dans *Dire la Natura*, Rome, Aracne, 2015. J'emprunte le titre de ce chapitre, parfait dans un tel contexte, au beau film de Jonathan Nossiter (2014). La dernière partie de ce chapitre justifiera peut-être ce petit plagiat maladroit.

⁹³ Pour plus de développement de ces thèmes, voir Marrone (2011) et Marrone éd. (2012).

situé sur le même plan, théorique et symbolique, que la question de l'agriculture biologique, qui hante aujourd'hui les ministères, les collectivités locales, ainsi que les multinationales à la recherche d'une valeur ajoutée à offrir, sur les rayons des supermarchés, à des consommateurs habités d'incertitudes esthétiques et d'inquiétudes sanitaires. Pourtant, tous font appel au terme « nature » (avec ses connexes, synonymes et antonymes), sans se soucier ni de la diversité conceptuelle que recouvre le terme, ni de celle des domaines d'idées et de significations auxquels il peut appartenir. D'où un amalgame de choses très différentes, concentrées dans le même mot. Aux nouveaux prêtres de la vérité – souvent aussi les gardiens austères du bien et du mal, de la beauté et la laideur – s'ajoutent aujourd'hui, plus par coïncidence que volontairement, les écologistes adeptes de Gaïa, les adeptes du bio, les promoteurs du paradis perdu et les stratèges du business du bien-être.

Pourtant, on le sait mais on l'oublie souvent, cette option généralisée en faveur de la Nature comme environnement à protéger et comme valeur sociale à défendre – avec tous les imbrications et les ambiguïtés qui en résultent – est le résultat de l'inversion d'une tendance historique. Pendant des millénaires, les sociétés humaines, surtout dans leur version occidentale, sont nées et se sont développées *contre* la nature, contre les limites et les contraintes qu'elle semblait imposer à l'espèce humaine. Le progrès – plus ou moins mythique, plus ou moins réel – est quelque chose qui naît en opposition à une nature supposée « marâtre » (Leopardi nous l'enseigne), de sorte que les sciences et les technologies se sont configurées comme autant d'opérations de dévoilement, forcé et violent, des « secrets » derrière lesquels la Nature est supposée se retrancher subtilement (cf. chap. 10). Et maintenant que ce même progrès, comme l'imaginaire collectif se le représente, a dépassé toutes les limites, en détruisant l'environnement et la planète, il doit se repenser lui-même, ses opportunités et ses issues, peut-être en inversant les tendances des siècles passés, par exemple en prévoyant une décroissance susceptible de restaurer une meilleure relation avec l'environnement naturel. L'environnementalisme, on le sait, favorise la décroissance.

On sait que derrière ce scénario si complexe, toute l'histoire de la société et de la culture occidentale est impliquée, ainsi que sa base politique et épistémologique, économique et religieuse, fondées sur le montage, le démontage, et le remontage d'une articulation faible mais nécessaire entre la nature et la société, la divinité et l'humanité, l'objectivité et la subjectivité, le soi et l'autre, qui se constituent réciproquement. En deux mots : les *faits* et les *valeurs*. Aucune politique ne pouvait se concevoir sans une idée de la société qui entraînait avec elle les idées concomitantes de nature, de dieu, d'homme (cf. chap. 8). Et surtout sans une négociation de cet oxymoron théorique qu'est la « nature humaine », dont les contradictions ont été un moteur pour de nombreuses idéologies, mythologies, axiologies et stratégies. Comme une couverture trop courte, la nature humaine est maintenant tirée tantôt du côté biologique, supposé universel et éternel (et donc avec un aplatissage des différences socio-culturelles au nom d'une base, soi-disant naturelle, commune à tous par principe métaphysique), tantôt du côté des articulations culturelles (et donc des différences plus ou moins fortes entre les groupes et les individus, les sociétés et les époques historiques).

Toutefois, ceux qui aujourd'hui, conscients de la fragilité de ces négociations et de ces équilibres instables, mais plus particulièrement à la lumière des mouvements ethniques et communautaristes contemporains dans les sociétés occidentales, amplifiés par des migrations massives, parlent de « *multi-naturalisme* », en essayant d'ébranler cette conviction omniprésente, à la fois religieuse et épistémologique, d'une nature unique qui serait un fond commun aux supposées variations anthropologiques des cultures. D'un côté, B. Latour et la dite sociologie de la traduction, qui ont toujours dialogué avec la sémiotique, nous rappellent que la nature est l'issue fragile du discours scientifique (où, dans la notion de *discours* il y a aussi les pratiques sociales qui le constituent) : non pas l'« idée » ou l'« image » globale de la nature, mais les natures considérées comme des réalités construites à partir du faire scientifique, et qui changent donc avec lui, se multipliant en proportion de la diversification de ce

dernier, notamment à l'occasion de controverses continues et changeantes, où la science est assise à table avec la politique, l'administration, les lobbies, la religion, les nationalismes, etc. Des controverses qui ne sont donc pas seulement scientifiques, mais aussi politiques⁹⁴.

Par ailleurs, les anthropologues, comme E. Viveiros de Castro (1998, 2009), qui a conçu le terme *multi-naturalisme*, et qui, en partant de sa connaissance approfondie des Achuar, une tribu jivaro d'Amazonie, est parvenu à reconstruire une intersubjectivité étendue à des entités non-humaines (animaux, plantes, rêves ...), qui comprend elle-même une *interobjectivité* qui se constitue de manière différente d'une culture à l'autre, et qui implique elle aussi une *pluralité de natures*. Ph. Descola, dans son livre *Par-delà nature et culture* (2005), critique aussi le dualisme nature/culture – auquel aussi la sémiotique a longtemps fait appel – en proposant une division en quatre ontologies : à côté de notre *naturalisme*, il ajoute à égalité l'*animisme*, le *totémisme* et l'*analogisme*. Ce sont quatre façons différentes d'objectiver la réalité, en la plaçant comme étant autre par rapport à soi, sur la base du rapport de continuité ou de discontinuité entre les intériorités psychiques de l'homme et les extériorités non-humaines.

2. Quatre ontologies

Arrêtons-nous un peu sur cette proposition de Descola. Il part de l'idée d'élaborer des *schémas d'action* comme des formes intermédiaires entre ce qui équivaut en sémiotique à la profondeur et à la surface, entre les structures universelles profondes (les modes d'identification des collectifs humains) et les structures idiosyncrasiques de manifestation, qui manqueraient selon lui à Lévi-Strauss, et en s'inspirant du cognitivisme (en contournant ce qui, pour nous, est la discursivité). Il propose donc quatre types, articulés entre eux par des différences et des similitudes, à partir des diverses façons dont sont perçues la discontinuité ou la continuité entre les humains et les non-humains (des animaux et des plantes, mais aussi des artefacts et des divinités) en matière d'intériorités (le plan psychique) d'un côté et de physicalités (le plan physique) de l'autre. Descola précise que ces continuités et discontinuités procèdent aussi de jugements d'identité entre nous et les choses qui nous entourent.

Tout d'abord, l'*animisme*, typique des Achuar (une tribu Jivaros située à l'ouest de l'Amazonie), mais de bien d'autres régions ou époques. Selon l'*animisme*, les animaux et les plantes (mais aussi des outils, des artefacts et des êtres surnaturels : les dieux, les esprits, les différentes « présences ») ont une âme ou au moins une forme d'intériorité. Ce seraient alors des personnes comme nous, dotés d'une sorte d'intentionnalité, de projets d'action, de capacités de raisonnement, et des sentiments tout comme nous. Ils sont équipés physiquement d'une autre manière que nous, parce qu'ils sont confrontés à d'autres milieux que nous. Ils ont donc une apparence différente de la nôtre, mais ils font partie de la même société que nous et au même titre que les humains. Par conséquent, ils ont les mêmes droits et les mêmes lois. Les animaux et les plantes ont par exemple des relations de parenté, telle que l'alliance avec les humains. Certains singes sont comme des beaux-frères : ils sont notre famille, mais jusqu'à certain point. Le cas échéant, on peut les chasser et les manger. Comme ce type de collectif se compose d'humains et de non-humains, ce serait une raison qui doit nous inciter, dirait Latour (2007), à l'assembler à nouveau.

Le *totémisme* est assez typique des Aborigènes d'Australie. Selon ces derniers, il existe des sortes de petits esprits associés aux lieux, comme des *génies loci* qui fonctionnent

⁹⁴ Voir surtout Latour (1999), cf. chap. 9. Dans le schéma présenté ci-dessus, *Perplexités* et *Institutions* sont des processus de constitution des « faits », qui permettent aux entités en attente d'entrer dans le collectif et de trouver leur place par rapport aux autres entités. *Consultation* et *Hiérarchie* sont, au contraire, du côté des « valeurs », et s'occupent de reconfigurer l'éthique de ces nouvelles entités, par rapport à d'autres qui sont déjà présentes.

comme des prototypes à partir desquels dérivent différents groupes totémiques. Ceux-ci comprennent les êtres vivants – indifféremment les humains, les animaux et les plantes – qui ont des caractéristiques génériques communes, les mêmes qualités morales ou physiques : telles que, le comportement (lent, vif, entreprenant, passif), le tempérament (colérique, calme, joyeux, mélancolique), la forme (grand, massif, mince, anguleux, arrondi), la consistance (molle, rigide, flexible, résistante). Il est donc possible qu'une femme, un serpent, un insecte, un arbuste soient élancés, calmes, pleins de ressources, car ils font partie du même groupe, et descendent du même totem, tout en maintenant leur différence d'espèces ; ce sont des manifestations, des incarnations différentes du même totem/modèle.

Quant au *naturalisme*, qui est le nôtre, il est assez récent (il s'est affirmé avec les sciences expérimentales). Son organisation repose sur la continuité d'une même base naturelle entre les humains et les non-humains, dotés des mêmes propriétés physiques et matérielles, mais seuls les humains disposent d'une intériorité psychique. C'est donc une manière de totaliser le monde comme différent de nous, sous la forme d'une nature unique et compacte. C'est aussi la notion d' « idée cosmologique » chez Kant, quelque chose de purement pensable mais en tous cas idée « régulatrice » pour la connaissance scientifique – et pourtant pas du tout saisissable soit au niveau empirique de la sensorialité soit à celui spirituel de l'intellect. Ce monde naturel qui n'est pas le nôtre peut donc être exploité sans vergogne, à notre usage et profit, mais il faut aussi le défendre et le protéger, car il en va de notre survie (écologie light).

Enfin, l'*analogisme* est typique de l'Orient, de la Chine et des Andes, mais aussi de notre Renaissance. Ici, tout est différent de tout, on vit dans un monde de singularités, d'une multitude de différences radicales. D'où un sentiment de désordre, qu'on peut surmonter en instituant des analogies plus ou moins vagues, un labyrinthe de similitudes selon lequel, les choses, même si elles sont différentes entre elles, se ressemblent dans certaines caractéristiques et dans un renvoi infini et sans critères spécifiques. Une chose est similaire à une autre, car les deux sont chaudes, une autre chose est similaire à une autre encore parce qu'elles sont toutes deux féminines. Deux autres se ressemblent car sont également sèches et ainsi de suite (à rapprocher de la sémiose hermétique étudiée par Eco, 1990, qui procédait probablement du type anthropologique analogiste).

En voici le tableau schématique :

	<i>Intériorité</i>	<i>Physicalité</i>
<i>Animisme</i>	Continuité	discontinuité
<i>naturalisme</i>	discontinuité	continuité
<i>Totémisme</i>	Continuité	continuité
<i>analogisme</i>	discontinuité	discontinuité

Descola explique évidemment que chacune de ces ontologies a ses références spécifiques, selon les territoires et les époques. Ce sont des idéaux-types, des manières de percevoir et d'objectiver la continuité et la discontinuité entre le soi et le monde, qui sont distribuées dans les espaces de notre planète et dans les époques de notre histoire, et même dans des situations particulières et individuelles. C'est ainsi qu'un biologiste (naturaliste dans sa manière d'examiner les êtres vivants) peut quand même consulter un horoscope (analogisme) ou parler à son chat (animisme).

Du point de vue de la science de la signification, justement, le travail de Descola devrait être reconsidéré et transposé. Mis à part son attention insuffisante à la question de l'énonciation, sur laquelle se concentre par contre Viveiros, ce qui apparaît problématique est

précisément l'opposition incontestée (car utilisée comme un postulat théorique) entre l'intériorité et la physicalité⁹⁵, que Greimas lui-même, au début (1966) avait essayé de rendre opérationnelle par la distinction entre sémiotique (sémasiologique) et sémantique (noologique), qui était à son tour basée sur la catégorie (d'origine psychologique) de l'extéroceptivité opposée à l'intéroceptivité. Par la suite, Greimas même avait dû revoir cette opposition et avait montré comment, en effet, elle aplatissait deux questions différentes : d'une part, la présupposition réciproque entre expression et contenu, par définition mobile et réversible, et de l'autre, la distinction pertinente entre le niveau thématique et le niveau figuratif (cf. Greimas et Courtés 1979).

3. Mononaturalisme sémiotique

Descola porte néanmoins un message épistémologique qui concerne directement la sémiotique. Pour la science de la signification les choses devraient être claires : la nature est une évidence, mais construite, donc un artefact dont on oublierait le travail nécessaire qui l'a produit. Dans ce nous appelons « nature », nous contemplons donc le résultat d'un *processus de naturalisation*. Cette nature oublieuse devient alors, même si à première vue elle peut se donner comme une valeur positive à défendre, une alliée silencieuse mais bien armée, de ce que R. Barthes (1957) appelait *l'imposture de l'objectivité*. Rien de plus éloigné de la nature, donc, que la sémiotique, une discipline qui se fonde sur l'idée que il y a l'univers du sens humain et social, qui non seulement opère une médiation entre les faits du monde naturel et nous-mêmes *hic et nunc*, et qui, même, beaucoup plus profondément, peut être considéré comme le promoteur responsable de ces faits. La nature est, sémiotiquement, un *effet de sens*, le résultat d'une série de discours qui, en la parlant, en constituent la plausibilité.

Ainsi, au-delà des sémiotiques naturalistes et référentialistes (qui discutent encore des signes naturels à opposer dans leurs typologies aux signes arbitraires des codes linguistiques), qui se situent sur une perspective épistémologique extraordinairement éloignée de la nôtre, nous pourrions dire que dans la science de la signification, la notion de la nature a été développée trop et trop peu en même temps.

Il est vrai que la sémiotique en a parlé de manière très explicite. Dans les acquis de la discipline, on retrouve par exemple l'idée que la nature n'est pas une réalité ontologique externe au langage, mais plutôt l'ensemble d'autres formes de langage, ce que Greimas (1970) avait appelé, non sans ironie, « monde naturel », qui était pour lui le monde du sens commun. Ainsi, la nature peut être interprétée, du point de vue sémiotique, comme le pôle d'un axe sémantique fondamental à partir duquel se génère une axiologie très utilisée dans les analyses textuelles de tous types : les contraires *nature/culture* ; les subcontraires *non-culture/non-nature* ; les contradictoires *nature/non-nature* et *culture/non-culture*, et encore les complémentaires *non-nature/culture* et *non-culture/nature*. Selon ce célèbre carré sémiotique, les termes */nature/* et */culture/* se constituent et se transforment mutuellement, ils sont les résultats temporaires et évanescents d'une articulation sémiotique à partir de laquelle toute substance du monde peut être subsumée. Cela signifie, en d'autres termes, qu'une chose quelconque, en principe, peut être – en fonction de la pertinence installée par

⁹⁵ On peut également faire remarquer que la question de l'intériorité, chez Descola, est graduelle, de la simple « présence intérieure » à l'âme consciente. Mais il reste au moins une constante décisive, la capacité à définir et adopter un point de vue : qui occupe un point de vue est doté d'un minimum de réflexivité, donc d'une intériorité. C'est pourquoi la question du point de vue est si importante dans les travaux de Descola à propos des figurations visuelles. Et c'est aussi une préoccupation qui le rapproche de Viveiros, dont la conception des relations entre cultures (les *métaphysiques cannibales*) reposent principalement sur de complexes basculements de points de vue, dans le cadre de l'énonciation anthropologique. NdE.

un discours ou un texte – tantôt nature tantôt culture. D’où l’idée qu’il existe de nombreuses cultures, mais aussi – sans que cela a jamais été dit – de nombreuses natures.

Mais, surtout, la sémiotique a longtemps réclamé un dépassement, au niveau narratif, de dyade *humaine/non-humain* à travers l’opposition syntaxiques *acteurs / actants* (une distinction qui a fait la fortune de la théorie de l’acteur-réseau, de Latour et d’autres⁹⁶). Les protagonistes des récits sont des humains ainsi que des non-humains, les récits comportent des intrigues et des conflits entre personnes et groupes sociaux, mais aussi entre les choses physiques et les forces naturelles, les technologies et les idées. Un tapis volant, disait Propp, est un adjuvant magique tout comme une sorcière ; et tout comme un microscope l’est dans un laboratoire scientifique ou un parfum dans une publicité. Les suites d’action tissent des humains et des non-humains, des artefacts et des corps, des âmes et des animaux. C’est une perspective qui transforme considérablement l’hypothèse d’une nature en tant que domaine autonome des choses et des êtres par rapport à ce qui serait le domaine du sens et de la culture. Mais il reste que la sémiotique porte en elle-même un certain animisme, sur lequel nous allons revenir.

Le problème est de savoir comment la sémiotique a articulé concrètement ces deux points, la catégorie nature/culture, et la dichotomie actant/acteur. La question fondamentale, sur laquelle insistent les sociologues de la science et les anthropologues, est que l’opposition nature/culture n’est pas universelle, comme l’a prétendu pourtant Greimas, car elle n’est pas présente dans toutes les cultures, et elle ne fonctionne comme telle que pour le naturalisme : la plupart des dits sauvages, ceux que naïvement nous pensons être béatement immergés dans la nature, ne savent même pas ce que le mot « nature » signifie. Non seulement ils n’en comprennent pas le sens, mais ils se posent encore moins le problème de la sauvegarde de l’environnement, que professent les écologistes. Nous pouvons à cet égard rappeler la fameuse affaire des autochtones des territoires australiens du Nord-Ouest, furieux contre le gouvernement qui avait déclaré « parc naturel » leur espace de vie, au nom du principe de *wilderness*, de nature sauvage : sauvage vous-mêmes, rétorquaient-ils, pour nous c’est l’environnement dans lequel nous avons vécu et que nous avons construit au fil des siècles. En outre, l’opposition culture /nature ne coïncide pas à l’opposition humain/non-humain – coïncidence impossible, où la nature serait du côté des non-humains et la culture, du côté des humains. Aucune société, même naturaliste, ne reconnaît aucune part naturelle chez les humains, et aucune part culturelle dans les bestiaires et les paysages, bien que toutes, d’après Descola, en s’efforçant de faire signifier la perception de cette relation entre les deux dyades, produisent des combinaisons différentes. D’où l’impression, en fin de comptes, que la sémiotique n’a pas encore suffisamment parlé de la nature.

Nous avons très peu développé, par exemple, ce que nous pourrions appeler le langage *élémental*, c’est-à-dire l’imaginaire des substances, dont les anthropologues, les psychanalystes et les critiques littéraires ont beaucoup traité. Des auteurs tels que Barthes (1957) et Greimas (1966) connaissaient parfaitement ces réflexions sur l’imaginaire substantiel, mais cela n’a pas suffi à les faire converger - malgré le *Maupassant* de Greimas (1976b) – avec la théorie actuelle de la figurativité. Le « monde naturel », donc, est l’ensemble des qualités sensibles que, dans l’articulation de leurs différences perceptibles, nous utilisons pour produire nos systèmes de sens, et où le rôle de la langue est de moins en moins fondamental. De fait, l’ancienne suggestion de Lévi-Strauss (1962b) selon laquelle la figuration serait du « bon à penser » ne doit pas être limitée à la nourriture, mais étendue à tout système de signification construit pour parler du monde au monde, du social au social. La figurativité n’est rien de plus que cela.

Mais ce qui n’a presque jamais vraiment été repris et approfondi dans les études sémiotiques c’est justement le concept de la multiplicité des natures. Certes, il est d’usage courant

⁹⁶ Cf. Akrich et al. (2006).

de parler des « différences culturelles », et donc des cultures au pluriel ; mais il est beaucoup plus rare d'évoquer les « différences naturelles », et les natures au pluriel. De la même manière qu'une anthropologie moins avisée, la sémiotique a fini trop souvent par penser (ou, plutôt, par ne pas penser) la nature comme une sorte de fond universel, commun à toutes les cultures, à partir duquel elles ont été diversement constituées, chacune prenant forme justement en se détachant de cette nature commune. Et la sémiotique a beaucoup plus rarement raisonné sur le principe selon lequel ce sont les différentes cultures qui construisent chacune leur propre nature comme une altérité spécifique. L'idée du *multi-naturalisme* (ou peut-être, mieux encore, d'*inter-naturalité*, cf chap. 11) n'a donc pratiquement pas été discutée par la sémiotique, alors même qu'elle a toujours disposé, et de plus en plus aujourd'hui, d'une pluralité de modèles d'analyse et de catégories méthodologiques qui auraient permis de l'approfondir, de la discuter et de l'utiliser aussi de manière critique, par exemple, contre le réductionnisme naturalisme dominant pratiqué dans les sciences humaines actuelles (celles qui d'humain, justement, en conservent peu).

Comment penser, aujourd'hui, une sémiotique de la nature ? Tout d'abord – n'est-ce pas clair maintenant ? –, par une remise en cause interne de la discipline, en vue de ce que nous pourrions appeler *une mise à nu de la nature de la sémiotique* (dans le deux sens du génitif) Puis, en entamant un dialogue, des échanges et des transpositions avec toutes ces perspectives théoriques avec lesquelles la sémiotique partage, au moins en partie, la même épistémologie structurelle et constructiviste : parmi celles-ci figurent, par exemple, la philosophie phénoménologique, l'anthropologie culturelle, la sociologie de la science et des techniques, les études sur l'interculturalité, sur les stratégies, sur la communication médiatique et sur la consommation, sur les pratiques culinaire et alimentaires. Troisièmement, en multipliant les pratiques d'identification et de reconstruction des processus de naturalisation – à savoir, de construction et de dissimulation ultérieure – des phénomènes culturels, que ce soit dans le discours médiatique ou politique, scientifique ou philosophique. Quatrièmement, enfin, en se proposant comme un *geste critique* à l'égard de la culture contemporaine, dans toutes ses formes, avec tous ses moyens, dans tous ses langages et ses valeurs.

4. La nature dans un verre

A partir de là, et peut-être à partir de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, nous examinons un cas particulier qui nous permettra d'avancer. En effet, ce cas est plus qu'un simple exemple car, à la manière de Kuhn (1977), il peut être pour nous un *Gedankenexperiment*, un exercice mental. C'est le cas du *vin naturel* qui déjà par sa désignation pose des problèmes évidents dans la connexion entre les *faits* et les *valeurs* (cf. chap. 8). Le vin naturel, pour utiliser la conceptualisation de Latour (1999), est une *entité en appel* qui demande à *entrer dans le collectif* ; d'où la question de son éventuelle *prise en compte*, car il faut d'abord le déterminer comme une entité à part entière, différente et indépendante du vin conventionnel, et cette opération revient aux œnologues, aux critiques du secteur, ainsi qu'au public des consommateurs. Il en résulte des *perplexités* quant à sa valeur, avec toutes les réactions induites (« il pue », « il est imbuvable »,...), mais aussi les revendications positives en sa faveur, non seulement ontologiques mais aussi, nous le verrons, éthiques. Car cette entité est identifiable et différente également en raison d'une éthique différente dans le processus de production, de son être *fait* (participe passé) comme *fait* (nom). Il en découle ainsi le problème de son *institution* (à un moment donné, il fait partie du système du vin, avec des étiquettes et des marques : d'où, par exemple la différence entre « naturel », terme générique, non marqué, et « biologique », terme marqué, résultat d'une forme spécifique de reconnaissance par des labels et des normes). Et enfin le moment de la *hiérarchisation* (le vin naturel sera-t-il plus ou moins bon que le vin conventionnel ?), qui aboutit à réorganiser l'ensemble du secteur du vin. Mais regardons de plus près de quoi il s'agit.

La tendance du vin biologique est un élément saillant dans la mosaïque complexe de la gastronomie, ou plutôt de la « gastromanie »⁹⁷. Une fois mis en sourdine les cas classiques de beuveries plus ou moins épiques, plus ou moins entourés de mysticisme et de métaphysique, que la littérature de tous les époques et de tous pays a cultivés, les histoires autour du vin naturel sont surtout des histoires de fabricants. Des œnologues, des viticulteurs et des entreprises de pointe font du biologique une véritable bataille, plus idéologique qu'esthétique, éthique et politique dans certains cas, jamais exclusivement gastronomique. La question du vin naturel est un excellent exemple du fait que, avec la gastromanie, la gastronomie est dépassée, en fonctionnant comme une métaphore et un vecteur de transposition et d'élargissement pour d'autres problèmes. Son champ d'action et de passion s'étend considérablement.

À première vue, l'expression même « vin naturel » serait un oxymore : et elle l'est. Il n'y a rien de plus artificiel que le vin, de plus éloigné de l'idée de nature comme réalité distincte qui existerait indépendamment de l'homme ; au point que, comme le disait Hemingway, le vin est l'un des principaux signes de civilisation dans le monde. Si le vin naturel a un sens, ce ne peut être que grâce à une *mise en relation narrative avec ce à quoi il s'oppose* : le vin conventionnel, sinon industriel, que la mondialisation a uniformisé sur le plan du goût et sur le plan de la production. À un goût standardisé, résultant d'une prétention générale à objectiver la qualité du vin, correspond une production qui a tout fait pour y parvenir, en modifiant le produit selon le modèle à préserver. Ainsi, les vins finissent par tous se ressembler, quelles que soient les propriétés des cépages et des terres, des traditions d'exploitation et des styles des vigneron, en un mot du *terroir*. C'est contre cette uniformisation planétaire qui est née l'idée d'un vin défini comme naturel, biologique ou biodynamique, selon le niveau de normes et de rigueur atteint dans le vignoble et dans la cave, c'est-à-dire d'un produit qui est le moins artificiel possible, et qui tient compte, en les exploitant, des nombreuses variables que la production du vin sait « naturellement » (habituellement, traditionnellement) prendre en compte⁹⁸.

Le vin est donc d'abord compris comme naturel *par soustraction* (voie négative) : des vignes sans engrais ni herbicides, pesticides et antiparasitaires ; des moûts sans levures ajoutées, sans filtrations, etc. Mais cette tendance à la soustraction (un retournement de tendance par rapport à la viticulture courante qui utilise régulièrement la chimie et qui procède au contraire *par addition*) ne participe pas d'un respect insignifiant d'une nature qui suffirait de laisser travailler par elle-même pour obtenir de meilleurs résultats. Elle s'associe en effet à la promotion d'une *valeur de la diversité*, biologique et anthropologique, et donc à la multiplication des possibilités vitivinicoles, et avec elles des qualités possibles, et des saveurs plurielles qui en dérivent (*analogisme ?*).⁹⁹

Une fois rejetée l'idée d'une objectivation du goût du vin, très réductionniste, une nouvelle panoplie de possibilités s'ouvre, tant pour ce qui concerne le moment de la dégustation, qui n'est plus en recherche d'un prototype unique de qualité, que pour ce qui concerne la fabrication qui, n'ayant pas à suivre de standards préétablis, favorise les potentialités de chaque *terroir*, et donc la bio- et ethno-diversité. On a donc évoqué le dit « *terroirisme* », une profession de foi qui, mis à part les cas les plus radicaux de holisme, conduit au respect des hommes et des choses, des plantes et des agriculteurs, des terres et des territoires, des traditions, des styles de consommation et de vie. La nature devient ainsi plurielle, avec une touche de *totémisme* qu'il ne sait pas qu'il l'est : le terroir fournit un prototype générateur, de type

⁹⁷ Sur la gastromanie, cf. Marrone (2014b).

⁹⁸ Sur la question, voir Sangiorgi (2011) et Perullo éd. (2012).

⁹⁹ L'addition réduit la diversité et uniformise. La soustraction favorise la diversité. C'est un type de paradoxe (l'addition tend vers l'unité, et la soustraction tend vers la multiplicité) que seule la sémiotique, comme ici, est en mesure d'articuler clairement. NdE.

totémique, à partir duquel s'établissent et s'identifient des vignes et des vignobles, des caves et des œnologues, des agriculteurs et des entreprises.

Dès qu'il est qualifié de « naturel », le vin naturel, on le comprend mieux maintenant, n'est pas une chose, un produit, une entité finie, mais tout le processus long et complexe qui l'a mis en place – et qui, disent les experts, se ressent au moment de la dégustation. Avec un résultat – disent-ils toujours – qui n'est pas indifférent : la digestibilité. Nous comprenons pourquoi autour du vin naturel se sont manifestées des passions si fortes, positives et négatives, qu'elles divisent le public. Certains crient à la destruction de l'art vinicole millénaire : le vin biologique, disent-ils, puent. D'autres font de la production du vin naturel une mission, sinon une religion, qui dans le verre à dégustation advient à l'existence dans son ensemble, au nom de valeurs telles que l'honnêteté, le respect mutuel, l'équilibre, l'harmonie universelle. De l'esthétique on parvient ainsi à l'éthique. La dimension éthique de la nature se fonde principalement sur la *prise en compte* politique des « autres » êtres qui, comme le dirait La-tour, ne sont pas représentés au Parlement et n'ont pas de droits et de devoirs adéquats. Le vin naturel interroge l'éthique des choses, de la vigne et de la cave avant même celle des hommes, et fait écho aux tendances *animistes* de l'écologie profonde, *deep* ou *anima mundi*, presque *new age*, qui conduisent à mettre en avant les droits des non-humains, et qui mettent en crise la conception kantienne de l'homme comme fin et non comme moyen (avec son prérequis : le non-humain doit être un moyen).

Nous comprenons la raison pour laquelle le vin naturel est un puissant multiplicateur d'histoires de vie, de tâches à réaliser, de valeurs à honorer, de relations à maintenir, de rythmes à respecter. La nature – heureusement – c'est nous, mais aussi les autres. D'un banal storytelling, on débouche alors sur une narrativité plus rigoureuse et plus profonde. C'est de cette narrativité profonde que s'inspire la proposition d'une *résistance naturelle*, dont le film de J. Nossiter, consacré aux vigneronns biologiques, porte dans son titre : le sens commun oppose des résistances à l'idée que la nature est un effet de sens, et dédouane un naturalisme qui gère des évidences et dissimule les processus de leur construction ; dans les deux cas, la nature est un actant, et parfois un acteur, qui se situe dans les récits qui la constituent.

10-La nature au supermarché : les produits dits biologiques¹⁰⁰

1. Héraclite l'obscur

En entrant dans un supermarché, au rayon des produits biologiques, on pourrait penser à la célèbre maxime d'Héraclite l'obscur: « La Nature aime se cacher ». La vérité de tout ce qui nait réside en sa mort, l'apparence tend à disparaître, la constitution de chaque chose préfère ne pas se manifester: voilà, en gros, le message d'Héraclite, jalousement conservé pendant des siècles dans le temple d'Éphèse, à l'abri des yeux et des esprits peu enclins à comprendre. Jusqu'à ce que, bien des siècles et des cultures plus tard, des néoplatoniciens et épicuriens, des aristotéliens et des sceptiques, des païens et des chrétiens, puis des scolastiques et des humanistes, des ésotériques et des physiciens, des illuministes et des romantiques, des phénoménologues et des existentialistes s'intéressent à nouveau dans des perspectives fort différentes (cf. Hadot 2004).

L'affirmation d'Héraclite, dans son flou constitutif, érige et indique un scénario à la fois très précis et ouvert aux interprétations et aux traductions. Il s'agit quasiment d'une trace narrative à partir de laquelle il est possible d'imaginer ce qui aurait pu se passer avant et ce qui devrait se passer après. Une grande partie de la théorie de la pensée occidentale, des présocratiques jusqu'à Heidegger et Heisenberg, en effet, n'est qu'une reprise plus ou moins créative de ce noyau conceptuel provocateur et de cette ébauche de récit. Une nouvelle proposition spéculative ou une réplique scientifique, une déclinaison théorique, tissent la métaphore si serrée qu'elles en effacent la trame. Des questions deviennent pertinentes, comme: pour quelle raison la Nature aime-t-elle se cacher? Qu'a-t-elle à cacher? S'agit-il de quelque chose dont il faut avoir honte, ou est-il juste que certains aspects ne soient pas perceptibles aux yeux de l'humanité? De qui exactement se cache-t-elle? De tous les hommes ou seulement de quelques-uns? Il y a-t-il des personnes privilégiées qui peuvent en connaître les secrets? En outre, que cache-t-elle? Comment le fait-elle? Utilise-t-elle des instruments particuliers – parmi les plus en vogue: le voile, la nuit, la brume – ou bien cela se passe-t-il naturellement, c'est à dire comme résultant de l'aveuglement de ceux qui chercheraient pourtant à en comprendre les secrets?

D'une façon ou d'une autre, quelles que soient les réponses, il est clair qu'au fond, il reste que la Nature est personnalisée, avec ses qualités et son caractère. A la différence de ce que la philosophie moderne de la connaissance (qui suit les découvertes scientifiques) a indiqué, la Nature n'est pas un objet extérieur et muet que l'on doit observer, distinguer, analyser, comprendre, à partir d'un sujet curieux qui, pour diverses raisons, veut et sait le faire. Elle est aussi un sujet, qui fait des choses, qui a des objectifs et des valeurs spécifiques, éprouve des passions précises, attaque avec une violence calculée ses ennemis, ou essaie tactiquement de se défendre contre les agressions extérieures. Héraclite enseigne, en définitive, que la relation cognitive avec la Nature est à imaginer non plus comme un rapport simulé entre un sujet humain et un objet non-humain, entre un intellect et une chose, entre un esprit actif et une matière passive, mais plutôt comme une véritable relation entre sujets, donc une relation sociale, avec tout ce que cela comporte de rencontres et de heurts, de négociations et de conflits, de contrats et de polémiques. Les choses voilées et dévoilées se succèdent, avec leurs secrets et leurs espions, des agressions et des défenses, du voyeurisme et de la pudeur, des tromperies et des vengeances, des désirs et des renoncements, etc.

¹⁰⁰ Déjà paru en français dans *Actes sémiotiques* 118, 2015.

Pour des matérialistes revendiquant l'extériorité absolue et l'intransigeante indifférence au monde naturel pour n'importe quelle opération cognitive, ce scénario peut sembler infantile et ingénu. Cependant, il n'est pas difficile de s'apercevoir qu'il est encore bien présent dans l'univers de la culture et de la communication de masse, qui aime simplifier et mythifier. Et il agit en profondeur, jusqu'à la pensée philosophique et la pratique scientifique, en principe plus attentives et sérieuses ! Les métaphores du caché, du secret, du voile d'une Nature très personnifiée, ont continué de fait et continuent, à travers l'histoire de la philosophie et de la culture occidentale, à exercer leurs charmes, leur logique possible et séduisante. L'idée que la nature doit être quelque chose d'objectif et d'externe, qu'elle est là avant que l'on ne cherche à la connaître, comme l'affirme la conception scientiste dominante, apparaît à première vue comme une conquête de la pensée occidentale, qui s'est progressivement libérée des diverses personnifications religieuses et philosophiques de l'univers et du monde naturel.

Mais, à bien y penser, cette conception participe d'un autre scénario de personnification : la nature est indifférente à l'égard de l'homme, elle le délaisse, vit sans lui, et ce faisant s'en joue, tout en le séduisant bien souvent, et en se laissant parfois honorer. Dans ce cas également, tout compte fait, elle se cache et préserve ses secrets. C'est pour cela qu'en d'autres termes, l'attitude actuelle de la science, plus ou moins liée aux convictions éthiques ou aux pratiques religieuses, sinon complètement insérée dans ces dernières, est l'héritière d'Héraclite, ou tout du moins de certaines des positions qu'a suscitées sa fameuse maxime.

2. Prométhée et Orphée

Deux attitudes, en simplifiant, sont mises en œuvre devant cette personnification (et dépersonnification) de la Nature qui tend à se cacher, et se sont manifestés à différentes époques, parfois en s'entrecroisant. La première attitude est celle de Prométhée, héros et victime à la fois de la technique et de la mécanique, de la magie naturelle et enfin de la science expérimentale. En volant le feu et en le donnant aux hommes, il a payé de sa vie les conséquences de ce geste symptomatique : en arrachant ses secrets à la nature, il a permis à l'humanité d'en faire usage pour améliorer sa condition, en se libérant progressivement de son infériorité originelle, et de sa dépendance à l'égard des puissances externes divines et physiques, immatérielles et matérielles. La deuxième attitude est celle d'Orphée, héros à la fois culturel et naturel, promoteur des arts entretenant un rapport enthousiaste avec le cosmos, intimement sensible aux mouvements et aux rythmes de la nature, possédant des connaissances intuitives, poétiques, discursives, et dont la fin cruelle est le fruit de la colère aveugle et irrationnelle de cette dernière. Orphée et l'orphisme n'ont pas pour objectif de faire violence à la nature pour en voler les secrets mais, en devenant intimes avec elle, ils réussissent progressivement à en pénétrer la vérité, et à agir finalement à l'unisson avec elle.

Ces deux attitudes, prométhéenne et orphique, se sont opposées entre elles, en fondant leur principe vital et leurs argument dans leur confrontation dialectique; plus le premier est polémique, plus le second est diplomatique ; plus le premier fait de la Nature un sujet étranger et ennemi de l'homme, au point de la réduire souvent à un simple mécanisme à connaître, plus le second pense à s'immerger en elle, en la considérant comme une source organique d'où naissent des formes à imiter et des valeurs à adopter. L'attitude prométhéenne est la plus répandue, de façon plus ou moins évidente, dans la culture moderne, obstinément rationaliste et vouée à la science. Mais, comme son malheureux représentant l'indique, elle possède des racines lointaines. La mécanique antique par exemple, n'est que l'ensemble des techniques avec lesquelles, en altérant l'ordre normal des choses, et en obtenant des effets qui lui sont contraires, on réussit à percevoir les causes de ces effets, et à volant ainsi ses secrets à la nature. « Mécanique » signifie et implique ici manœuvre rusée, manière transversale, non commune, et astucieuse pour exploiter les ressources que le cosmos garde pour lui, et qui pourraient être extrêmement utiles aux hommes. Comme le feu. Thalès, en regardant

le ciel, tombe dans son puits, il est vrai, mais en étudiant les éclipses, il réussit également à dévier le cours des fleuves, en obtenant des moissons bien plus riches.

La magie opère de la même façon, dans l'antiquité comme à la Renaissance : en cherchant à maîtriser les forces occultes du cosmos, plus ou moins liées aux divinités et autres forces mystérieuses, elle travaille pour le bien des hommes, pour leur donner une partie de ce potentiel que la nature voudrait se réserver. Le but du magicien et de ses sortilèges est de comprendre les concordances mystérieuses cachées dans la nature, en recoupant les ressemblances et les analogies secrètes là où les autres ne trouvent que dissemblances, transformations, changements. La croyance en une strate profonde de l'univers où les choses s'apparentent entre elles par des renvois cryptiques et éternels, où tout se ressemble selon des lois difficilement compréhensibles aux esprits communs, est un prolongement indubitablement magique. Pendant de longs siècles, la magie fut pratiquée non seulement par des charlatans en tous genres, mais également par des philosophes de la nature qui s'efforceront avec acharnement mais en vain de fermer la route aux expériences scientifiques : ultime variation, du reste, de cette attitude prométhéenne.

Ainsi, la science expérimentale moderne poursuit bien, avec d'autres méthode et une autorité différente, les mêmes buts que Prométhée, en adoptant des attitudes qui rappellent plus les tribunaux populaires que les laboratoires sophistiqués : les expériences scientifiques, d'après Bacon, ne sont que des tortures que l'on fait subir à la nature afin de lui faire confesser ce qu'elle cache – inutilement, dira Goethe, puisque, dans ces moments-là, elle se tait. La Nature est un malfaiteur qu'il faut traîner devant les juges, en leur exposant toutes les preuves de ses actions si mystérieuses qu'elles en deviennent malfaisantes. La Nature est un ennemi qu'il faut combattre, vaincre, éliminer, en lui enlevant son minimum de subjectivité, sa part d'humanité qu'on lui concède malgré tout. Le mécanisme expérimental débouche ainsi sur un matérialisme plus rude : une sorte de vengeance, triomphante parce que froide, qui transforme le monde en une horloge, si parfaite, froide et sans âme, que Dieu en personne se limite – disait Pascal – à lui donner souffle pour qu'elle fonctionne ensuite toute seule et pour toujours. La Nature est matérielle et gelée, un amas de mécanismes, un livre écrit en caractères mathématiques qui, s'il est bien compris, doit être se plier à la domination humaine. Sauf que, dans une sorte de résurgence animiste, la Nature trame d'horribles vengeances contre l'homme qui s'obstine à la violer, si souvent et si crûment. Pour cette raison, soutenait Heidegger, la diffusion moderne de la technique est le dernier pas de la métaphysique occidentale visant depuis toujours à sacrifier l'être profond en faveur des structures, des choses communes, des objets et des instruments. Dans l'écologie *light*, comme nous verrons, réapparaîtront en masse les échos de cette attitude prométhéenne, malgré les différences superficielles de ses nombreuses versions.

Avec Orphée, nous sommes dans une autre perspective: il s'agit, pourrions nous dire, d'un écologisme *deep*, d'une pensée et d'un comportement presque *new-age*. Si l'attitude prométhéenne est mécaniste et utilitariste, violente au besoin, l'attitude orphique est contemplative, désintéressée, calme et détendue, au moins au premier abord. Ici la nature n'est ni l'ennemie de l'homme, ni un monde extérieur : il y a là comme une symbiose de fond, radicale et mystérieuse, entre l'homme et la nature, dont la compréhension passe par une série d'initiations, d'essais et d'erreurs, d'épreuves qualifiantes permettant d'acquérir non pas de rigoureux codes d'accès à l'alphabet mathématique du cosmos, mais plutôt à la sensibilité musicale ou à la capacité poétique pour en réécrire les harmonies globales, en composant des arias ou des symphonies semblables à celles qu'exprime l'univers. Le monde est une production artistique : composer de la musique ou des poèmes signifie en mimer le processus de production, et en recueillir les valeurs et les raisons.

Ainsi s'explique également que la vérité – la révélation des secrets de la nature – n'est pas donnée une fois pour toute, mais, en passant par la contemplation plutôt que par l'expérience, est plutôt conquise progressivement et lentement. L'une des voies privilégiées

est la perception esthétique du monde et de ses parties, des choses et des êtres, bien différente de l'appréhension intellectuelle de la science ou de celle, instrumentale, de la vie quotidienne. D'une façon non paradoxale, la vérité du cosmos réside dans la perception esthétique des choses en tant que telle, sans aucune charge fonctionnelle, sans références technico-scientifiques. Cette opération n'est ni évidente ni immédiate, et elle n'est praticable justement que par ceux qui, après des exercices difficiles, réussissent à ouvrir véritablement leurs yeux, à disposer leurs âmes et leurs corps à une relation à la fois ingénue et véridique avec le monde.

Toute la pratique herméneutique fondée sur les analogies du cosmos, sur ses symboles plus ou moins codés, sur ce qu'on appelle des signes, dérive de cette conception. La nature nous envoie des signaux, elle nous met – et se met – en condition de signifier, sous l'aspect d'analogies mystérieuses mais toutefois parfaitement individualisées ; c'est à nous de savoir les recueillir, de savoir interpréter leur essence, leur signifié et leur valeur. La forme du monde est sa vérité : la nature aime en somme se cacher pour se révéler ensuite dans toute sa splendeur et sa richesse, c'est-à-dire, en fin de compte, dans toute sa beauté. Connaître c'est renaître, de ce point de vue, de sorte qu'il n'y ait plus grande différence entre l'intuition sensible et la perception intellectuelle, sauf si, renonçant à cette manière de rechercher la vérité, on retombe dans le mode instrumental du quotidien ou dans le mode conceptuel de la science. La Nature, pour Orphée et ses amis, n'est pas une citadelle à conquérir et à dominer, mais un milieu généreux et disponible auquel il faut s'adapter, dans son rythme et son harmonie, pour mieux vivre dans le meilleur des mondes possibles. Vivre selon nature est une maxime stoïcienne qui, presque directement, conduit à la pensée et à l'activisme écologique contemporain. On revient ainsi, partant de la contemplation, à une autre forme de fonctionnalisme, plus ou moins masqué.

3. Sénèque au supermarché

En quoi tout cela concerne-t-il le supermarché? Et pourquoi la distribution des produits alimentaires biologiques devrait ou pourrait nous rappeler l'herméneutique complexe d'Héraclite? Un peu de snobisme intellectuel ? Peut-être. Toutefois, pour ceux qui, avec un peu de lucidité, savent partout repérer les camouflages et les révélations, se retrouver devant des confitures colorées, des biscuits, du riz et des crèmes, des sauces et des infusions exposées avec emphase sur les rayons écologistes de la supérette à l'angle de la rue, ne peut pas ne pas interpeller (cf. Marrone 2011). On pressent alors tout un jeu de masquages et de démasquages, d'allusions et de séductions, d'ostentation et de repli : on entrevoit qu'il ne s'agit pas seulement du hasard, ou du crayon délirant d'un designer isolé amateur de fermes agricoles perdues ou de commerces éco-solidaires.

Il s'agit pourtant toujours de nature – ce qui détermine le thème et la valeur de ces produits de consommation – et le lien avec la nature et ses interprètes est sensé, cohérent, et mérite qu'on l'approfondisse. Les objets de consommation, quoiqu'en disent les verts apocalyptiques, sont porteurs, relativement sans le savoir, de discours, d'opinions, de formes de vie. Par d'autres moyens, évidemment: non plus ceux de l'argumentation verbale, mais ceux de la communication : l'arme que le marketing le plus attentif et subtil utilise pour doter de sens les objets de consommation, en puisant et en mélangeant dans la culture sociale où ces objets circulent et sont utilisés. Il en résulte qu'il ne peut pas ne pas exister de lien étroit entre la pensée actuelle sur la nature – celle dont les écologistes ont hérité, en la transformant, de la science et de la philosophie passée et présente – et le secteur du marketing qui aime se définir lui-même comme bio, naturel, ou à l'américaine, *organic*. C'est comme s'il existait un flux continu de pensée et de signes, quelque chose comme un processus de traduction, entre l'idée de nature occidentale et millénaire, la pensée écologique actuelle, et l'ample secteur des produits biologiques. Dans toutes les directions possibles, des biscuits

provenant du grain concassé à la meule en pierre à la pensée orphique de la renaissance, il y a moins de distance qu'il n'y paraît; tout comme de l'idéalisme de Schelling à la *deep ecology*, ou entre l'hypothèse économique-écologique de la décroissance et le ragout de soja, les pâtes de Khorasan et les lettres de Sénèque à Lucilius.

Ces rapprochements surprenants ne sont pas inspirés par un intellectualisme hasardeux ou la simple volonté d'ébahir. Ce sont au contraire des suggestions visant à susciter et tester des hypothèses de relations inaperçues entre les champs du savoir, où les arts de faire et les praxis quotidiennes qui peuvent nous aider – dans ce contexte spécifique – à mieux comprendre l'idée actuelle de Nature. Depuis la fondation du Mulino Bianco (*brand* qui n'est plus exclusivement ancré dans le secteur bio) le thème de la Nature s'est installé durablement dans l'univers de la consommation en Italie, et cette situation a des origines philosophiques précises, et des retombées existentielles et pratiques. Dans le cas des marchandises exposées au supermarché, comme nous le verrons, une grande partie de la communication passe par les emballages, ce que l'on appelle le *packaging*. Depuis longtemps en effet le packaging ne vise plus seulement une meilleure conservation et un meilleur transport des produits, mais à revêtir ses enveloppes de signes et de symboles, d'informations et de marques en tous genres, pour leur donner un sens et les insérer au mieux dans l'univers anthropologique de la consommation. À tel point que souvent, entre le produit et sa boîte, il est difficile de mettre en œuvre des séparations claires et définitives. Lorsque j'achète un paquet de spaghettis, est-ce que je choisis les bâtons rigides de pâtes, – les mêmes pour toutes les marques – gisant dans un paquet en carton ou le paquet embelli qui les recouvre?

Ainsi, parler de produits biologiques ou de packaging des produits biologiques, c'est pratiquement la même chose. Une grande partie de la « naturalité » des produits bio (valeur ajoutée ou intrinsèque, peu importe) réside en outre, lorsqu'elle est communiquée, dans leur emballage. C'est à partir des dénominations, des reproductions photographiques, des descriptions, des récits de production que se construisent leurs qualités « bio ». Ces boîtes sont donc des supports pour des témoignages adressés au consommateur, qui nous donnent accès à l'idée actuelle de Nature. À cet égard, les témoignages du packaging bio sont à la fois pauvres et complexes. Pauvres, car leur objectif primaire est seulement instrumental : participer à la communication d'un produit ou d'une marque, et certainement pas contribuer à la philosophie de la nature. Complexes, car avec des moyens parfois ingénus et des signes parfois grossiers, ils font quand même écho à la philosophie de la Nature. En parlant de produits biologiques, en les nommant, en les présentant, et en les mettant en valeur, ils ne peuvent éviter de convoquer une certaine conception de la culture et de la production biologique, et en particulier des processus dits naturels ou « selon la nature ». Cette conception apparaît entre autres sur les emballages, qui la communiquent ainsi au consommateur final. À son tour, en achetant et en utilisant ces produits, ce dernier adhère à cette conception, ou renforce euphoriquement son idée de nature, avec les valeurs qui y sont inscrites (justice, beauté, vérité). Nos boîtes sont donc d'excellents témoins de ce que veulent et pensent les gens, parfois sans savoir le dire : la nature telle qu'elle est (re)présentée dans le monde de la consommation et à laquelle tous pensent, en silence ou pas, convaincus ou pas.

Voilà pourquoi également, lors de notre enquête, nous avons choisi un supermarché et non pas les centaines de magasins spécialisés vendant exclusivement des produits naturels. Dans ces derniers, des sortes de *concept store* à l'envers, nous aurions sans doute pu approfondir la philosophie de cette forme de consommation liée à la nature et au biologique, où l'éthique écologique s'exprime en une esthétique qui semble amalgamer Karl Rosenkranz, Longin et le pop californien des années 60. Des vendeurs très blonds, qui sourient béatement et parlent mal l'italien, donnent des conseils dans un vernaculaire très technique; tous se tutoient systématiquement et s'attardent souvent en colloques informels, en cherchant la meilleure carotte ou le cornichon le plus pur ; les lumières sont tremblantes, la musique grince, les marchandises sont empilées au hasard... Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse

ici. Il est plus utile de conserver la possibilité de comparer ces produits soi-disant naturels avec les autres marchandises vendues dans n'importe quel supermarché, avec ces produits plus largement diffusés et plus ordinaires. Sur le fond de cette comparaison, il sera possible de mieux observer les formes de communication du secteur biologique, et les contenus qu'il tend à faire circuler.

4. Embaquer la nature

Arrêtons-nous au rayon biologique de notre supermarché et observons les produits exposés, leurs boîtes, la façon même de la mettre en évidence. Nous avons eu sous les yeux les autres rayons où sont exposées les marchandises « normales », qui conjuguent des prix avantageux et une esthétique harmonieuse et formelle. Les fruits et légumes, aux endroits habituels, sont merveilleux : pommes de Blanche-neige, tomates bien rondes, cornichons du dimanche, raisins dignes de Dionysos. Les petites boîtes sont bien rangées, avec leur date de confection et de durée, des étiquettes plaisantes, des marques rassurantes. Les paquets de pâtes ou de riz affichent des critères de reconnaissance précis, figuratifs et verbaux, de façon à ce que même un enfant puisse trouver les “rigatoni” napolitains des “orechiettes” des Pouilles, le riz pour les risottos et celui pour la salade. Relisons *Marcovaldo au supermarché* de Calvino ou repensons à Nicole Kidman faisant ses courses dans *Une femme parfaite*, de Oz : le délire habituel de couleurs, de formes et de volumes cache mal une recherche économique soignée, réunissant l'esthétique de la splendeur et l'éthique de l'épargne.

Le secteur bio contraste fortement avec cet univers euphorique : les prix – très chers – sont justifiés par la fatigue évidente de ce retour euphorique et rigoureux à la nature originelle et aux saveurs du temps passé, à l'époque où les pommes avaient des taches et des vers, où les oranges ressemblaient à des cerises décolorées, où les aubergines se confondaient avec les courgettes, et où il fallait un solide dentier pour apprécier le pain. Dans le rayon bio, tout semble s'être fait tout seul, comme dans les récits de Verga, et on a éliminé (ou dissimulé) tous les artifices nécessaires au commerce – les marques, les étiquettes, les bocaux en verre, les enveloppes, les bouchons, etc. L'Ennemi Numéro Un, faut-il le dire, est le *brand*, la marque, et tout ce qui d'une façon ou d'une autre peut en exprimer le pouvoir : les logos, les noms, la cohérence visuelle, l'identité de marque.

Voilà qu'émerge ce que l'on aurait appelé autrefois une dialectique, féconde et vertueuse, entre deux façons opposées de concevoir la consommation, et avec elles le marché et le commerce : d'un côté le marketing, ou plus précisément son exposition pacifique et habituelle, et de l'autre côté, une éthique qui le rejette, tout en étant inévitablement concernée : on sait que la négation affirme son présupposé implicite, et que Freud et ses amis appellent cela une dénégation. Ainsi, les *brand* bio cherchent absolument à nier qu'ils sont des *brand*, et qu'ils doivent par la force des choses suivre une logique de *brand*. A minima, ils euphémisent leur communication grâce à des dispositifs stylistiques qui s'efforcent de faire oublier leur nature de *brand*, exactement comme les écrits des « véristes » italiens devaient effacer toute trace linguistique de leur auteur. Le packaging est le meilleur moyen pour appliquer cette rhétorique de l'hypocrisie (cfr. Marrone 2007a).

Comment est donc représentée la Nature sur ces emballages bio ? Les images que l'on utilise d'habitude, reproduites sur les étiquettes ou directement sur les boîtes, sont assez prévisibles. Comme par exemple celles du monde végétal (feuilles, branches, fleurs, pétales, grains, goutte de rosée) rappelant par synecdoque les obscures forêts amazoniennes ou les prés rioux de la Toscane. La couleur dominante n'est cependant pas le vert, comme on s'y attendrait, mais le beige, l'avoine, le marron clair, et en général toute la gamme chromatique habituellement associée au monde colonial. La Nature, – vérifiez vous-mêmes – ne se situe pas dans la mère-patrie mais dans ses anciennes possessions outremer : résidu idéologique ou nostalgie impérialiste ? Le règne végétal n'est la seule réserve à image dans ce secteur :

d'autres images significatives décorent les emballages, qui présentent les méthodes de la production biologique, des tables de nutrition, des reproductions des ingrédients, des cartes géographiques, des symboles du territoire d'origine, et des photographies des producteurs. Ce qui règne en maître dans ce genre de communication n'est cependant pas la dimension visuelle (considérée évidemment une prérogative des logiques de *brand*), mais la dimension verbale. Les noms propres des produits disparaissent presque tous, probablement parce qu'il s'agit d'un perfide instrument du marketing, et sont remplacés par des noms communs accompagnés de précisions descriptives : *Biscuits à l'avoine et au seigle*, *Haricots première fleur*, *Organic nursing tea*, *Tisane pour maman bio*, *Haricots type borlotti*, *Biocafé*, *Biscuit au lait intégral*, *Smooth milk chocolate*, *Ragoût de soja*, *Dentifrice à l'argile*, *Sauge et dao doux*, *Délices au Khorasan*, *Pâtes d'épeautre*, *Bain au souci*, *Savon d'Alep*, etc. Ces appellations répètent à l'évidence et de façon obsessionnelle le genre marchand de tous ces produits : le marché bio, décliné dans ses versions stéréotypées (bio, biologique, nature, naturel, vert, organique, de la terre, produit intégral), avec peu de variations et d'innovations.

Dans ces boîtes, la Nature n'est pas une entité unique et homogène, bien définie et identifiable, car à cette représentation visuelle et verbale on associe des thèmes, des idéologies et des imaginaires parfois très différents entre eux. Ainsi, nous trouvons d'abord une nature rude et sauvage, que ce soit celle des animaux de la forêt, ou plus prosaïquement celle du monde ordinaire tel qu'il se donne, sans feintes ni embellissements. La transparence des emballages, sur laquelle nous reviendrons, sert alors à faire voir le produit en toute franchise, dans sa rudesse essentielle, dans ses imperfections « naturelles » (biscuits difformes, haricots noirâtres, spaghettis inégaux). Le mythe est ici celui du réalisme, associé implicitement à une esthétique de la laideur.

Un autre type de sauvagerie est justement celle du bon sauvage, avec une nature « ethnique », par définition bonne et juste, celle de la production et de marchés « alternatifs », par principe équitables et solidaires. Cette nature-là s'exprime à travers des couleurs vives, des symboles africains, des écritures arabes ou de vagues divinités créoles. Les stéréotypes ne manquent pas : nature rustique, traditions locales, kilomètre zéro, avec ses images de paysans au travail, ses chapeaux de paille et ses robes au vent, les lacets de jute, des cassettes de fruits dessinées sur des surgelés, des drapeaux tricolores, et même la glaneuse de Sapri. Cette nature rouge et enflammée, riche d'ardeur et de rude réalité s'oppose à l'image du bien-être naturel (*wellness*), toute en délicatesse et légèreté, douce et relaxante. Dans cette autre nature, l'orientation biologique est donnée par les couleurs délicates (rose, jaune pâle, vert clair) et les matériaux (verre, carton, argile) mais on trouve aussi des onomatopées comme « Aaah » ou « Mmmg » pour nommer des tisanes évidemment super-relaxantes. L'image de la nature héritée du monde de la science ne pouvait pas manquer, en partie à la précédente, surtout pour les produits homéopathiques et l'herboristerie, qui miment sans vergogne l'univers figuratif de la pharmacie (formules chimiques, terminologies incompréhensibles, caricatures de cellules nerveuses). De la science on passe alors au social, à l'engagement éthique et politique, et au sens de la justice : nous lisons ainsi que le produit de la vente de confitures aidera les enfants affamés du Soudan, ou que les produits cultivés sur les terres confisquées à la mafia proviennent de l'agriculture biologique. L'arc des possibilités est complet : on vient de la forêt pour arriver en ville.

D'une façon ou d'une autre, le packaging des produits biologiques tend à donner l'idée d'une nature sans artifice, où qu'elle soit, manifestant la valeur de Vérité, irréprochable et toujours exhibée. Il faut être sincère, éliminer les oripeaux et les décorations baroques, les maquillages et les masques, même au prix du ridicule et du mensonge. Il ne s'agit donc pas forcément de dire la vérité, mais de dire qu'on la dit, de montrer des preuves, de transformer l'idéal utopique en présumée réalité, la valeur en fait tangible. Le consommateur doit croire ce qu'il voit et ce qu'il lit, en retrouvant d'un seul coup tout ce qu'il désirait, en percevant devant soi ce qu'il croit juste, en matérialisant ses rêves de liberté et de spontanéité, ses pas-

sions écologiques. C'est précisément cette stratégie qui suscite une certaine uniformité communicative, un style banalisé, voire stéréotypé, notamment pour ce qui concerne la relation entre le produit et son emballage. Voyons de quelle façon.

Généralement, lorsqu'il représente de manière figurée un produit qu'il contient, le packaging des aliments ordinaires utilise deux stratégies de type communicatif. Prenons les biscuits. Le cas le plus fréquent est celui où ils sont reproduits déjà prêts à consommer, par exemple sur un plat, parfois avec un accompagnement supposé augmenter le plaisir de la dégustation. C'est la version culturelle. Mais en raison de l'arrivée de cette conscience écologique attentive à l'agriculture et à la manufacture « équitables », le packaging des biscuits exhibe le monde de la production (campagnes ensoleillées, meules, paysans souriants) ou les ingrédients dont les produits sont composés (farine, sucre, beurre, grain etc.). C'est cette version de la nature qui utilise aussi la transparence des emballages pour authentifier son ingénuité : des paquets cristallins donnant à voir directement le produit, ou des sachets en carton avec des fenêtres où l'on peut examiner avec attention le contenu. Il ne s'agit plus de promettre le biscuit en le dessinant sur la boîte ("là dedans il y a quelque chose du même genre"), mais de le montrer sans médiation, dans sa réalité concrète.

Dans le cas des biscuits biologiques, le packaging tient un discours un peu différent. On représente, on discute, ou on met en cause, non pas la consommation ou la production mais la conservation par le packaging lui-même. On ne met plus en jeu la culture qui serait récusée pour glorifier les valeurs de la nature, mais ce n'est pas non plus la nature en tant que telle qui est présentée, car elle compromise depuis des années avec les logiques du branding, et donc inutilisable comme vertu en soi et pour soi. Pour faire émerger la profondeur d'une naturalité préservée, on mise sur la fraîcheur, sur une ingénuité véridique et indiscutée. Pour cela, il faut se concentrer non pas sur le produit mais sur ce qui favorise réellement le contact avec le consommateur, qui doit devenir l'acheteur, c'est-à-dire sur son packaging. Les regards se concentrent sur l'emballage, sur son expression de la nature, et notamment sur l'absence d'artifices ou feintes dans l'exposition du produit.

Deux possibilités se présentent en ce cas. Souvent le pack des produits biologiques est rugueux, sombre, brut : le produit est mis en boîte de façon spartiate, il est protégé et valorisé par un emballage hermétique qui est un obstacle à l'accès tactile et visuel au produit. Dans ce cas, le consommateur doit se fier à ce que lui promet la boîte, par une exposition contrôlable de la compétence et de la conscience écologique dans la liste des ingrédients, méticuleusement détaillée sur le carton. L'autre possibilité se situe à l'opposé. Le pack est une enveloppe transparente légère et fragile, sur laquelle est collée une étiquette avec des indications techniques. Le produit peut donc être touché, palpé, évalué dans sa forme informe, sa consistance et son poids. Le packaging ne s'engage à rien, n'oppose aucune résistance, au point qu'il peut être jeté à peine ouvert, et qu'il risque de se déchirer à la moindre tension : ce type d'emballage est sciemment fragile, provisoire et déficient, pour souligner le peu d'importance qu'on doit lui attribuer, en contraste avec le produit, pour en affaiblir la valeur, au bénéfice de celle du produit.

5. Transparences troubles et euthanasies mimétiques

Deux cas particuliers sur notre rayon attirent notre attention, puisqu'ils exaspèrent ces stratégies communicatives, en faisant resurgir clairement l'argument d'Héraclite (cf. supra) et en mimant, avec une nonchalance surprenante, les récits complémentaires de Prométhée et d'Orphée. Ces deux cas échappant apparemment aux deux modèles présentés ci-dessus : il ne s'agit pas de cartons lourds et hermétique ni de fragiles sachets minimalistes, mais de deux paquets très normaux, semblables à ceux des biscuits exposés dans d'autres secteurs du supermarché. En y regardant bien cependant, ces deux paquets exposent bien mieux que d'autres le fait que, dans ce contexte, chaque fois qu'on parle de nature et de naturalité, on

soit quasiment obligé de passer par la problématique – linguistique et métaphysique – de la vérité ou de la véridiction, c'est-à-dire à une mise en relation risquée entre les mots et les choses, les signes et les produits. Pour cette raison, nous les proposons ici comme des cas exemplaires d'une tendance plus générale.



1. Frollini « classiques »



2. Frollini « baroques »

Ces emballages de biscuits « intégraux » se présentent fièrement à nos yeux (fig. 1, à gauche) sur une des étagères les plus faciles d'accès du magasin. À première vue, ils n'ont rien de spécial : en haut la marque du distributeur-producteur, et en bas la reproduction des biscuits et des indications techniques comme le poids net et les ingrédients de base. Leur design va à l'essentiel, élémentaire et sobre même dans ses choix chromatiques (orange et jaune de même teinte), avec un certain nombre d'indications qui, avec l'emphase habituelle, soulignent et répètent de toutes les façons possibles la «naturalité» du produit. Il y a les blés attendus (dessinés sur le paquet et à nouveau sur la photographie du produit). Il y a l'indication du segment de marché visé (« organic ») et certaines caractéristiques des produits biologiques (« intégral », « whole grain », « huile d'olive extra vierge »). Ces biscuits ne sont pas des biscuits ordinaires : ce sont *les frollini* intégraux, intégraux par antonomase, ceux qui représentent le mieux leur catégorie d'origine.

A ceci il faut ajouter une sorte d'intervention directe du consommateur à qui, avec une spontanéité calculée, on attribue sur l'emballage une déclaration d'intention et de goût : « J'aime les choses simples ». D'où la simplicité – jeu rhétorique analogique – de l'emballage qui, par transivité, est transférée aux biscuits : plus le design du packaging est sobre, plus les biscuits intégraux sont simples, essentiels, nature en somme. Mais plus encore, notre placide consommateur, serein dans son attitude et déterminé dans ses plaisirs, n'abandonne pas son crayon et continue à orner le paquet en dessinant autour de la photo des biscuits – avec un trait discontinu, volontairement imprécis et donc spontané, improvisé – un bocal en verre transparent. Le message est clair : à peine ouvert, le paquet sera jeté et les biscuits seront conservés ailleurs, dans un récipient en verre simple et commode, comme au bon vieux temps lorsqu'il n'existait ni supermarchés ni packaging. L'emballage essentiel anticipe de cette manière ce qui arrivera dans la vraie vie. L'élimination du support, et le transfert du produit dans un autre récipient, qui renvoie à la nature d'autrefois, est donc mise en scène par le support lui-même, annonçant ainsi, avec une poignante ostentation, sa fin prochaine.

Nous sommes donc bien loin d'une situation détendue, sereine et pacifique : ce qui est ici représenté, nous le comprenons maintenant, est un véritable conflit (bien exprimé dans le

contraste visuel entre langage photographique et langage graphique) entre l'artifice présumé qui caractériserait l'univers actuel de la consommation, et les idéaux naturalistes – éthiques et esthétiques – poursuivis en revanche par le consommateur. Ce consommateur, avec ses plaisirs et ses valeurs, est en outre construit et représenté dans un simulacre porté par le packaging lui-même. Comme d'habitude dans ce secteur de communication, le marketing s'amuse à se contredire, à réfuter une réputation acquise qu'il remet en cause grâce à une stratégie cathartique, pour capter les secteurs de marché qui lui échapperaient sans cela. Et ainsi, ce qu'annonce ce paquet de biscuit est bien sa propre volonté de se remettre en question, de dépasser son origine idéologique, ses objectifs de communication, son potentiel expressif. C'est un packaging qui déclare : je voudrais tellement ne pas être comme je suis, mais je ne peux rien y faire, et il faut bien que je conserve et transporte mes biscuits intégraux ; je voudrais être transparent pour vous les faire admirer et apprécier, mais hélas je suis en papier, je n'ai pas cette vertu ; je peux toutefois vous montrer une photo, donc vous les montrer le plus fidèlement possible, en vous promettant en outre qu'à peine ouvert, je disparaîtrai pour toujours, et ainsi vous pourrez transférer les biscuits dans un récipient en verre, écologique ; un récipient transparent, en plus, cette transparence que je ne peux hélas vous offrir.

Interrompons ce long discours imaginaire et demandons-nous : que me rappelle tout ceci ? D'un côté il y a un acte de langage déclarant une volonté et une incapacité : il voudrait montrer, mais ne peut pas le faire directement, car il n'en a pas la capacité physique. De l'autre côté, il y a un objet qui se soustrait au regard : il devrait être vu mais il n'y parvient pas en raison d'une volonté insuffisante. Pour équilibrer cette situation problématique, la solution proposée est visuelle : ce que l'on ne peut pas voir est reconstruit par mimesis. Non seulement une imitation réaliste se substitue au produit, mais en outre, apparaît un autre récipient, le bocal en verre, qui, s'il était effectivement présent, aurait pu assumer le rôle d'un packaging digne de ce nom : montrer directement le produit. La transparence impossible est quand même représentée. Sans trop exagérer, voilà un acte typiquement prométhéen : la nature aime se cacher, il n'est pas possible d'entrer en rapport direct avec elle ; on ne peut pas y accéder, mais juste la reconstruire techniquement, avec la médiation d'un geste trop humain, d'une technique volontaire et artificielle : celle de la reproduction visuelle. La technique supplée la nature, car plus on la cherche, plus on la perd. La seule façon de la conquérir est de l'oblitérer et de la reconstruire dans son ensemble. Ce que l'on ne peut pas connaître doit être effacé, pour être supplanté par des ersatz dont on oubliera bien vite l'artifice.

Passons à l'autre paquet de biscuit au son et à l'avoine (fig.2, à droite), qui est, au premier abord, l'opposé du premier. Autant le précédent était essentiel, clair, *classique*, de façon à ce que chaque élément de l'emballage soit bien distinct des autres, autant celui-ci est composite, une accumulation de figures et de choses hétéroclites se confondant entre elles, donc *baroque*, pourrions-nous dire. En suivant de haut en bas les images qui recouvrent entièrement la surface, on peut reconstruire le cycle idéal de la transformation de la matière : les grains de son et d'avoine, mélangés à la farine et aux autres ingrédients, deviennent des biscuits. Là où dans l'emballage précédent, on mettait l'accent sur la conservation écologique, ici c'est la production naturelle qui s'impose : elle est exprimée verbalement dans la bande supérieure (*Agriculture biologique – Organic bio*), dans l'étiquette centrale (*Biscuits frollini dorés et délicieux provenant d'agriculture biologique*) et dans le sceau de garantie (*Agriculture biologique – organic farming*).

L'étiquette qui porte le nom et d'autres indications verbales, possède en outre une caractéristique fondamentale que cet emballage partage avec le précédent, la communication sur la vérité. Il ne s'agit pas cette fois de recourir à la double technique mimétique de la photo et du dessin, mais d'ouvrir au regard une fenêtre rectangulaire, permettant de voir ce qu'il y a à l'intérieur, des biscuits pour ainsi dire en chair et en os. Ou du moins on essaie, et surtout, mieux encore, on montre qu'on a tenté de le faire, sans y parvenir complètement. Car la fe-

nêtre est faite d'un matériau très peu transparent, translucide comme un papier calque qui cache plus qu'il ne révèle. On perçoit la présence physique de quelque chose dans le paquet, on entrevoit quelque chose qui semble avoir la couleur et la forme des frollini, mais rien de plus. On ne voit presque rien de ce qu'il y a là-dedans. Pourquoi ce choix? La raison en est toujours la même : le packaging des produits bio, pour pouvoir se placer sur le marché, doit réfuter les techniques de la communication du marketing ordinaire, coupable, dans l'opinion, de porter des coups scélérats à la nature. Et comme ce marketing de base utilise souvent des papiers transparents dans des fenêtres d'emballage qui font voir et admirer les produits, il faut donc faire le contraire : en reprenant le dispositif du vouloir-faire-voir, mais en le contre-carrant jusqu'à l'impossible. On suggère alors implicitement que les matériaux écologiques, de par leur constitution physique, ne peuvent être transparents mais, à la limite, seulement translucides. A contrario, s'ils étaient vraiment transparents, ils ne seraient pas écologiques !

D'hypocrisies en contre-hypocrisies, la stratégie devient un peu trop évidente pour être convaincante. Mais c'est tout de même ce discours méta-communicatif (je fais savoir à la fois ce que je voudrais faire, et que mes convictions écologiques m'empêchent d'y parvenir) qui précise la conception du naturel « bio », qui émerge en négatif, par oppositions pertinentes à d'autres situations, expressions, et langages. Le naturel est évoqué comme incompatible avec les lois de la consommation et du marché. A part quelques vagues renvois au monde végétal, il n'est pas nécessaire que le naturel ait des propriétés essentielles et des caractéristiques spécifiques : ce qui importe c'est qu'il montre clairement quel est son ennemi, en affichant le refus de tout ce qui caractérise habituellement cet ennemi présumé.

Ainsi, si le paquet des biscuits intégraux (fig. 1) soulignait l'attitude prométhéenne, avec une pointe de solide réalisme, cet emballage de biscuits de son et d'avoine renvoie à l'attitude orphique, enrobée à son tour d'une sorte d'ironie romantique. Dans le premier cas, une situation conflictuelle était dépassée grâce à des techniques précises de reproduction artificielle du naturel ; dans le second cas, la situation est relativement harmonieuse, l'homme et la nature ne sont plus des mondes opposés mais contigus, et le premier fait partie du second.

Dans la version « baroque », les biscuits sont cachés, et cherchent à se montrer, sans y parvenir vraiment. L'emballage fait ce qu'il peut, mais rencontre les limites des choix écologiques. Une sorte de négociation se déclenche ainsi entre deux sujets : le produit biologique qui, comme d'habitude, veut se cacher, mais jusqu'à un certain point, et le packaging qui ne se hasarde plus en représentations plus ou moins mimétiques et plus ou moins décevantes de la nature, mais laisse entrevoir le produit pour ce qu'il est, dans sa vérité nue, même d'une manière imparfaite et imprécise. Le marketing du naturel et du véridique conduit alors à une esthétique de l'imperfection, qui préfère une vérité partielle et floue à une imitation belle mais fautive. Ainsi, une fois ouvert, il n'est pas dit dans ce deuxième cas que l'emballage finisse à la poubelle, puisqu'il peut dignement remplacer le récipient en verre auquel la main tremblante du consommateur, dans le premier cas, faisait rêver.

A la promesse de bonheur du premier cas, qui doit, comme toutes les promesses, être tenue sous peine de perte de confiance, se substitue une sorte de déclaration d'impuissance partielle, ou, s'il on veut – pour ceux qui préfèrent le verre à moitié plein – de capacité d'action limitée. Je fais ce que je peux, c'est mieux que rien, mais au moins je suis sincère.

C'est en raison de ce type de tactiques besogneuses que nous sommes tentés de parler, pour le packaging « bio », d'une *rhétorique de l'hypocrisie*, qui se présente sous des formes et des substances différentes à différents niveaux. Résumons. Avant tout, la mauvaise foi du genre communicatif : un discours de marketing qui fait semblant d'être un discours politique, spécifiquement écologiste. On y voit le thème de la nature, très ancien, qui justement à cause de son ancienneté est sujet à d'innombrables versions et représentations. Il s'agit jusque-là du fonctionnement normal du discours de marque, qui aspire en lui d'autres discours et

d'autres valeurs, en les traduisant selon ses us et coutume, et en les recyclant en tant que culture sociale, grâce aux simplifications garanties par ses instruments de communication.

En second lieu, il y a le dédoublement du message : un produit qui nie être un produit, c'est-à-dire quelque chose de construit, d'artificiel, impliquant certains buts et certains instruments. La distance qui sépare la nature (comme quelque chose de donné) du biologique (comme quelque chose de construit) est très faible, et elle est comblée – comme nous le verrons mieux – du velours de l'éthique, d'une justification morale motivant a posteriori l'adaptation du naturel à l'humain, l'exploitation des choses du monde à des fins éminemment sociales. Ainsi, la production biologique finit par être une sorte de reconfiguration de l'artifice : elle l'adoucit et l'euphémise, pour ressembler le moins possible à une construction. Tout le monde sait que ces haricots biologiques sont sur cette étagère car quelqu'un les y a mis, et qu'ils existent parce que quelqu'un d'autre, suivant des méthodes de culture plus ou moins curieuses, les a produits. Mais ils sont quand même naturels puisque « justes », car tout le processus, de la terre au supermarché puis à notre table et enfin à la poubelle, est éthiquement irréprochable.

Enfin, l'hypocrisie inspire également le processus de communication : un packaging étonnamment paradoxal, absurde et suicidaire. Comme nous l'avons vu, il n'assume pas, et refuse même ses fonctions communicatives et persuasives, au bénéfice de ses fonctions instrumentales : je suis un pack qui veut être seulement un sachet, un contenant insignifiant, pour conserver ou transporter le produit naturel qui, justement parce qu'il est naturel, n'a pas besoin de moi ; *il ne doit pas en avoir* besoin. Si je pouvais je ne serais pas là, je m'annulerais moi-même. Un pack qui doit justifier son existence (artificielle, brandisée, commerciale, absurde) en se reniant. La dénégation freudienne à de quoi sourire.

En pensant à ce trajet tortueux, on revient toujours à la même problématique : quand on parle de la Nature, comme dans d'autres théâtres philosophiques ou arènes littéraires et artistiques fort différents, on ne peut pas éviter de s'interroger sur ce qu'on peut appeler *l'équilibre énonciatif*, c'est-à-dire les pactes communicatifs aussi implicites que nécessaires entre quelqu'un qui, en parlant, doit exhiber sa sincérité, et son interlocuteur qui, en l'écoutant, doit lui faire confiance, et croire ce qu'on lui dit. Quel que soit le langage qu'on utilise, à peine parle-t-on de Nature, voilà que le flux communicatif s'enraye, que le doute s'installe, que personne ne croit plus personne, sauf s'il existe de solides preuves non seulement de la crédibilité de ce qui est annoncé, mais surtout de la franchise de celui qui parle, et de surcroît, de sa capacité même à le dire. Énoncer la Nature est donc rien moins qu'évident. L'évidence de la Nature n'est donc pas un a priori mais un a posteriori, une évidence qui doit être construite, négociée, discutée, car la soi-disant réalité du monde naturel doit toujours et de toutes façons être prouvée, proposée et acceptée dans une relation intersubjective. Être incohérent dans son message, mais linéaire dans son acte communicatif, voilà l'impératif du discours bio, au moins au supermarché.

11-Zoosémiotique 2.0 ¹⁰¹

1. Le multi-naturalisme

La question que je voudrais discuter ici, celle d'une zoosémiotique 2.0, fait partie d'un projet de recherche plus ample, portant sur ce qu'on pourrait définir comme le passage de la notion anthropologique de *multi-naturalisme* au concept sémiotique d'*inter-naturalité*. On connaît à ce propos les propositions théoriques de Ph. Descola (2005), quand il dit qu'il faut aller au-delà de l'opposition entre Nature et Culture, à savoir outrepasser ce « grand partage » qui a opposé *une* nature, d'un côté, et *plusieurs* cultures, de l'autre, grand partage qui fait référence à une ontologie très précise qui est la nôtre, c'est à dire le naturalisme¹⁰². Pour Descola le *naturalisme* (typiquement occidental et moderne) est seulement une des ontologies possibles dans les cultures humaines, selon laquelle entre humains et non humains il y a une discontinuité d'intériorité et une continuité de physicalité. Dans beaucoup d'autres cultures, les partitions sont différentes, comme *l'animisme* (continuité des intériorités et discontinuité des physicalités), le *totémisme* (continuité des intériorités et continuité des physicalités) et *l'analogue* (discontinuité des intériorités et discontinuité des physicalités) (cf. chap. 9). D'où l'idée d'un *multinaturalisme*, c'est-à-dire de *plusieurs ontologies* qui se construisent en relation réciproques selon un modèle structural d'interprétation anthropologique générale.

Il est, pour nous, intéressant de remarquer qu'E. Viveiros de Castro (1998, 2009), l'anthropologue argentin qui a élaboré la notion de multi-naturalisme à partir de ses travaux sur les Achuar de l'Amazonie centrale (en utilisant, il faut le souligner, l'appareil formel de l'énonciation prévu par Benveniste), donnait à cette notion une définition tout à fait différente. Selon Viveiros, c'est la culture Achuar en tant que telle à être qui est « multinaturaliste », car pour cette population les humains et les non humains ont une seule culture commune et plusieurs natures. En d'autres termes, selon Viveiros, le multi-naturalisme n'est pas une catégorie épistémologique de l'anthropologie, mais un phénomène anthropologique en soi, qu'il faut étudier comme beaucoup d'autres. Donc, si pour Descola ce sont les savants (qui étudient les 'sauvages') qui doivent être multi-naturalistes, pour Viveiros ce sont plutôt les 'sauvages' eux-mêmes.

De son côté, B. Latour (1991, 1999) a remarqué que ce grand partage moderne entre nature et culture est plus une question de principe qu'un état culturel concret. Si au niveau d'une théorie générale de la science, la modernité est tout à fait naturaliste, dans ses pratiques intellectuelles et sociales, elle produit pourtant des entités hybrides qui entremêlent à chaque moment nature et culture. Au point que *nous n'avons jamais été modernes*, qui est le titre d'un des livres de Latour qui résume bien sa pensée sur cette question du multinaturalisme. Latour – qui, comme on le sait, a beaucoup utilisé des outils théoriques de la sémiotique narrative pour étudier les pratiques scientifiques et les politiques de la nature (qui sont, selon lui, deux volets du même phénomène) – a très bien montré comment globalement la nature est l'effet pluriel des réseaux complexes entre *faits* et *valeurs* (cf. chap. 8) Au niveau abstrait et aprioristique de la philosophie, la distinction entre *faits* objectifs, d'un côté, et *valeurs* collectives, de l'autre, remonte à la parabole de la caverne chez Platon, qui a instauré un régime – à la fois épistémologique et politique –, où il y a d'un côté les scientifiques, qui s'occupent du royaume de la nature (travaillant sur des *faits*), et de l'autre les

¹⁰¹ Texte de l'intervention au Colloque "Utopies et formes de vie. Mythes projectifs, valeurs-temps, prototypes et matières. Hommage à Paolo Fabbri", Albi, 6 juillet 2016 ; inédit.

¹⁰² Pour une reconstruction, aussi historique que théorique, du 'grand partage', cf. Charbonnier (2015).

politiques, qui gèrent les processus sociaux (articulant des *valeurs*). Mais du point de vue de l'expérience culturelle concrète, les *faits* (substantif) sont *faits* (participe passé), c'est à dire *construits* à partir des controverses entre politiques, des conflits entre scientifiques, mais aussi des interactions incessantes entre scientifiques et politiques. En d'autres termes, les faits sont faits des valeurs, et, de la même manière, il n'y a pas de valeurs sans les faits dans lesquelles elles s'inscrivent, pour pouvoir se manifester ; affirmation, clairement et tout à fait sémiotique : *pas d'ontologie*, au singulier, *mais de la signification*, au singulier, qui produit, comme ses effets de sens, des *ontologies*, au pluriel.

2. Les apories de la sémiotique

Tout cela est très connu. Le problème pour qui s'occupe de la science de la signification, devient alors: comment la sémiotique peut-elle, s'il s'impose à elle, gérer la question du multi-naturalisme ? et comment le considérer : du point de vue de Descola, de Viveiros, ou de Latour ? D'un côté, il faut admettre que la sémiotique, dans ses manifestations les plus courantes, s'installe à l'intérieur d'un paradigme de type naturaliste, ou mieux : mono-naturaliste ; elle tend à considérer la nature comme une entité unique, à partir de laquelle se produisent, comme ses *autres* très spécifiques, plusieurs cultures ; au point que, pour Greimas (1970, 1983 ; cf. Greimas et Courtés 1979), l'opposition anthropologique nature/culture, projetée sur le carré sémiotique, est à considérer comme universelle. De l'autre côté, cette opposition, pourtant, n'a pas de caractère concret ; elle n'est pas sur une dimension ontologique mais plutôt sémantique ; /nature/ et / culture/ (avec les termes contradictoires, complémentaires, complexes, etc.) sont des *effets de sens* qui se construisent réciproquement, et non pas des entités réelles. Si la /nature/, en particulier, est le produit d'une certaine articulation de la signification, elle est donc, en principe, plurielle, en fonction des changements d'isotopies, de discours, de récits, et de cultures. Voilà l'aporie sémiotique : un mono-naturalisme épistémologique qui sous-tend pourtant un multi-naturalisme méthodologique.

En outre, toute la grammaire narrative, et surtout l'opposition actant/acteur, dérive, comme on le sait, de la morphologie proppienne et de la narratologie post-proppienne, selon lesquelles les forces narratives peuvent être soit humaines soit non-humaines (choses matérielles, animaux, entités spirituelles, etc.). Il n'y a pas des « personnages », au sens traditionnel du terme, mais des *actants* syntaxiques qui deviennent des *acteurs*, chargés sémantiquement des modalités d'actions et surtout, discursivement, de plusieurs figurativisations possibles : un tapis volant, dans un conte, peut être un sujet, un adjuvant, un opposant etc. – tout le monde le sait. Or, de ce point de vue-là, qui est le niveau *théorique* de la science de la signification, la sémiotique n'est plus naturaliste, mais, à bien y regarder de près, *animiste* : dans récits humains et sociaux les plus divers, c'est-à-dire à l'intérieur des articulations profondes des cultures, toutes les entités non humaines font des choses, ont des passions, articulent des formes de cognition, vivent des expériences sensorielles... et donc, à ce titre, tout se passe comme si *elles avaient une âme*. Justement comme les animaux et végétaux chez les Achuar amazoniens analysés par les anthropologues.

Il faut admettre donc que, en tant que sémioticiens, nous sommes en une situation anthropologique un peu embarrassante : au niveau épistémologique nous sommes mono-naturalistes ; au niveau théorique nous sommes animistes ; au niveau méthodologique nous sommes multi-naturalistes.

3. A la recherche de l'empirie

Tout cela pour dire qu'il faudrait travailler encore sur la question, parce que c'est la sémiotique comme hypothèse de recherche qui doit être ici mise en question : si d'un côté elle a contribué à l'affirmation du multi-naturalisme, de l'autre elle risque de reculer devant cette

notion qu'elle ne contrôle pas du tout. Je crois qu'à cet égard une direction de recherche pourrait consister à se situer sur le seul niveau qui n'est pas encore mis en question, c'est-à-dire le *niveau empirique*, celui de la sociosémiotique de la culture médiatique contemporaine et, en général, de la sémiotique des cultures. Cela permettrait de vérifier si, et comment, dans la société et la culture actuelles on peut retrouver, pas seulement l'ontologie naturaliste pour ainsi dire *par défaut*, mais aussi d'autres ontologies possibles. Il faudrait alors pratiquer comme pour les Achuar étudiés par Viveiros et Descola, ou comme pour les modernes de Latour ; à savoir constater qu'il y a plusieurs natures dans notre monde, que chacun de nous utilise comme *méta-valorisation implicite* à l'intérieur même de notre propre expérience quotidienne et sociale. On peut très bien imaginer en effet que quelqu'un, par exemple un scientifique d'aujourd'hui (*naturalisme*), consulte pourtant l'horoscope pour apprendre quelque chose sur le futur (*analogisme*) et aime son propre chien en supposant qu'il le lui rend bien (*animisme*)... Le problème sera alors, comme nous l'ont enseigné des auteurs comme Jakobson (1935) et Lotman (2000), de comprendre quelle est l'ontologie *dominante* et quelles sont les autres ontologies qui lui sont associées à l'intérieur d'une même situation sociale ou contexte culturel.

C'est pour cela qu'il serait prudent et opportun d'éviter le terme de *multi-naturalisme* et de parler plutôt de *inter-naturalité*. Le terme *multi-naturalisme*, tout comme celui de *multi-culturalisme* utilisé par les sociologues, suggère l'idée de mondes autonomes et séparés, sans relations entre eux, et où l'identité (individuelle ou collective) est construite par accumulation progressive de traits internes à chaque culture, ou à chaque type d'ontologie. Au contraire, *l'inter-naturalité*, aussi comme *l'inter-culturalité*, pense les choses en termes de relations réciproques, où l'identité est donnée par différences et oppositions, dialogues et conflits, contrats et polémiques. Les ontologies, comme l'a remarqué Descola, exactement comme les cultures, se constituent les unes par et vers les autres.

Ainsi, par exemple, dans l'internet, ou plus exactement dans les réseaux sociaux, il a toujours des conflits dont la plupart sont des compétitions d'ontologies : sur les réseaux, les collectifs naturalistes combattent contre les animistes, les analogistes ou les totémistes (Fontanille 2016 ; Mangiapane 2016). Ou encore, pour proposer un autre exemple, beaucoup de controverses dans le monde contemporain de la culture du vin sont aujourd'hui des conflits entre des dispositions ontologiques en ce même sens : d'un côté les naturalistes, qui pensent le vin comme le produit des processus chimiques et biologiques, à partir d'espèces de vigne (les cépages) qui seraient égales partout dans le monde ; de l'autre les totémistes, qui pensent que les vins sont des produits différents dans des terroirs différents, exactement comme les totems des aborigènes australiens, qui fournissent les mêmes caractéristiques à toutes les entités qui font partie du même territoire. C'est la raison pour laquelle le vin dit « naturel », ou « biologique », n'est pas naturaliste mais totémiste (cf. chap. 9).

4. Une perspective de recherche : l'animalité

Le champ de recherche qui pourrait nous être particulièrement utile pour avancer sur ces questions est celui des animaux, ou plutôt des relations entre humains et ces non humains qu'on appelle « animaux », à l'intérieur des mêmes collectifs ou, si l'on veut, des mêmes « sociétés ». Si la question est, notamment, d'évaluer l'animisme présent dans l'épistémologie naturaliste de la sémiotique, il faut travailler sur cet être appelé « animal » qui, par principe, historiquement et peut-être naturellement, habite sur *le seuil* entre nature et culture, biologie et société, et qui en même temps est doté, au moins dans le lexème qui le désigne, de quelque chose qui serait *animé* comme une âme.

Comme tout le monde le sait, aujourd'hui le thème des animaux est très à la mode : dans les arts et les médias, où la figure de l'animal est très présente dans la littérature, les arts plastiques, le cinéma, les journaux, la télévision, les sites internet, les réseaux sociaux etc. ;

dans les sciences humaines et sociales, surtout la sociologie, et l'anthropologie (où on parle des « cultures animales »), mais aussi la philosophie, les sciences juridiques, les sciences politiques, et la politique même, où la question, par exemple, des *droits* des animaux, comme celle d'un *monde commun* entre nous et eux, sont souvent discutées. La tendance touche aussi la sensibilité sociale générale, où des phénomènes comme l'animalisme, le végétarisme, le veganisme ne sont réservées aux élites culturelles mais sont finalement très répandus parmi les membres ordinaires de nos sociétés.

Pourtant, il doit être clair, d'un côté, qu'il ne s'agit pas d'une mode comme toutes les autres, parce qu'elle pose, au-delà du marketing culturel, une question très délicate : on ne voit plus l'homme, seul, au centre de l'univers, avec des droits domaniaux sur tous les êtres du monde. C'est pour cette raison que l'interrogation sur les droits des animaux est à la fois extrêmement rationnelle et tout-à-fait métaphysique, quasi religieuse, voire mystique. Dès que cette question est posée, science et spiritualité, biologie et transcendance se rencontrent. De l'autre côté, la mode n'est pas pour nous un problème insurmontable, à condition, bien entendu, de ne pas se cantonner au niveau de la mode même, mais de l'assumer comme partie intégrante d'un corpus d'analyse à construire : les discours sociaux sur les animaux feront donc partie de cette zoosémiotique de seconde génération que nous contribuons à fonder.

5. Zoosémiotique : de la première à la seconde génération

Pourquoi « zoosémiotique » ? et pourquoi « de seconde génération » ? L'intention est évidente : il s'agit de reprendre une tradition de recherche, et de la renouveler en la prolongeant. Parmi les pistes de travail les plus battues de la sémiotique dans les années 60 et 70, la zoosémiotique s'imposait déjà, comme projet d'étude les « langages » des animaux, un mouvement stratégique pour étendre le domaine d'application de la nouvelle science des signes au-delà des langues et des cultures humaines, en outrepassant ainsi la sphère de l'humain. On recherchait alors des formes de communication dans le royaume des animaux, que Thomas Sebeok (1968), fondateur de la discipline, appelait *signes naturels*. Il y aurait donc des signes culturels et des signes naturels : idée fascinante, destinée à rencontrer toute une série de réflexions très anciennes : quelles sont les lignes de continuité et de discontinuité entre homme et animal ? le langage est-il le *propre* de l'homme ? ou plutôt n'est-ce pas l'homme qui ne comprend pas les langages des *autres*, y compris les animaux ? en outre, la présence d'un langage implique-t-elle aussi celle de quelque chose comme une conscience ?

Mais cette perspective ouvrait également tout le champ d'études de la nouvelle éthologie, qui exprimait sur la zoosémiotique un certain nombre de perplexités : à quelles conditions peut-on dire qu'un animal parle ? quelles sont les clauses minimales pour qu'un ensemble de signes constitue quelque chose comme un langage, ou, plus encore, une langue ? et surtout, *de quoi* les animaux parlent-ils ? quels sont leurs thèmes privilégiés (ou uniques) de discussion ? l'amour ? la faim ? les dangers venant des autres espèces ? En tous cas, ce type de projet zoosémiotique avait une visée très claire : montrer l'importance et la puissance de la sémiotique, science récente qui devait s'affirmer sur les marchés du savoir. Mais ce projet avait aussi quelques présupposés silencieux mais tout à fait décisifs : les animaux habitent dans un monde à part, ils sont partout égaux, ils sont divisés en espèces que ne se parlent pas entre elles, et surtout il font partie d'une sphère autonome et séparée, eu égard à la société, et qui est de l'ordre de la nature –, nature pensée alors comme quelque chose qui existe quel que soit l'homme et ses cultures ; les hommes peuvent varier, les animaux non. Enfin, cette zoosémiotique de première génération visait un objectif stratégique et épistémologique : aller vers la nature, démontrer que la sémiotique ne serait pas une discipline qui étudie seulement l'homme, mais une véritable science de la nature – geste parallèle à celui de la linguistique chomskyenne, à la recherche de légitimations « supérieures ».

Il s'agissait, de toute évidence, d'un projet tout à fait sémiologique, fondé sur un paradigme du signe et du code, mais pas de la signification et de la textualité ; un projet qui se fondait sur des substances et non des formes (on distinguait alors des types substantiels de la communication : visuelle, acoustique, chimique, tactile, etc.). Et enfin, pour revenir à nos préoccupations, ce genre de zoosémiotique relevait d'une idéologie scientiste et d'une ontologie naturaliste.

Le projet de renouveler la zoosémiotique, de fonder une sorte de seconde génération de ce domaine de recherche, commence donc par la remise en cause des limites de la première, et continue en adoptant la perspective d'une sémiotique du discours et de la culture, sur le fond des questions ouvertes par le concept d'inter-naturalité. Ainsi, plutôt que se demander comment les animaux parlent, s'ils disposent d'une conscience, et quelle serait leur activité langagière et cognitive, il sera plus utile d'analyser comment on parle d'eux dans les discours sociaux, et, parallèlement, comment ils deviennent actants (sujets et objets) de toutes les pratiques cognitives, passionnelles et sensorielles présentes dans les différentes sociétés.

En somme, la question zoosémiotique devient : quels types de relations narratives les animaux entretiennent avec d'autres acteurs, humains et non humains ? – en mettant entre parenthèses, sinon en l'éliminant définitivement, l'idée préconçue selon laquelle les animaux relèvent du royaume de la nature, et les hommes, de celui de la culture. La question, de ce point de vue, ne sera plus d'estimer jusqu'à quel point il y a de l'animal dans l'homme (en terme, par exemple d'agressivité, d'instinctivité, etc.), ou, à l'inverse, d'évaluer si l'animal possède des caractéristiques spécifiquement humaines (comme le langage, la conscience, la capacité d'utiliser des instruments). Elle sera, pour la zoosémiotique de seconde génération, d'analyser si et comment, en interaction avec les autres existants, l'animal *fait sens*, articule des formes de signification, produit des structures discursives et des récits, participant ainsi à la circulation sociale des valeurs – quelles que soient sa nature biologique ou son existence culturelle.

6. Des radio-chats et du camouflage

C'est n'est pas un hasard si des indications précieuses à cet égard nous arrivent de P. Fabbri. Fabbri et Bastide (1984), dans un article dont le ton est plutôt ironique (« Des chats, des sirènes, des hommes »), discutent d'une possible solution à propos du signalement des zones d'enfouissement des déchets nucléaires. Pour les deux auteurs, il serait question d'utiliser des chats pour signaler, grâce à leur réaction programmée aux radiations, la présence de déchets radioactifs aux générations futures. Certes, ce seraient les prémises d'une « sémiotique nucléaire », mais aussi un apport pour une zoosémiotique de seconde génération. Pour Fabbri et Bastide, en effet, le *radio-chat* est à considérer comme une forme de langage non pas à titre universel, mais en tous cas stratégique : il s'agissait d'insérer des connaissances dans les procès biologiques des parasites des hommes, en l'occurrence les chats, pour résoudre le problème de la transmission de la mémoire à très long terme ; les chats en question seraient supposés changer de couleur quand ils passent à proximité des déchets :

Ainsi, l'unique solution possible pour qu'un savoir technique se conserve indéfiniment passe par son autoreproduction. Puisque la reproduction elle-même est le propre de la vie, nous sommes donc conduits à songer en termes zoosémiotiques à un détecteur de radiations vivant. Bien entendu, afin que l'espèce ne s'en éteigne pas, il faut qu'elle possède une niche écologique adéquate et susceptible de durer. Quelle meilleure niche pourrait-on trouver que l'homme lui-même puisque nous avons fait l'hypothèse qu'il traverserait des siècles ? Nous avons le choix parmi les multiples parasites qui ont profité de l'homme jusqu'ici. (Fabbri et Bastide 1984 : 86)

Donc, il n'y a pas d'un côté la nature de l'animal et de l'autre la culture des hommes, mais un problème présent à résoudre en vue d'une situation sociale future, et auquel un certain

nombre d'acteurs travaillent ensemble pour le résoudre : les hommes du présent, ceux du passé et ceux du futur, les déchets nucléaires, les parasites de l'homme, leur niche écologiques, leurs formes de vie, etc. Il s'agit de faire une pari, de calculer un risque, de formuler une prophétie, et de construire une utopie possible :

Si le détecteur était un bel animal, affectueux et mystérieux, un chat, par exemple, dans la société duquel l'homme s'est complu depuis l'ancienne Egypte, il est probable que l'habitude d'en perpétuer une race particulière puisse résister au temps. En outre, il faudrait composer pour cette race une dénomination spécialement étudiée, à la fois suggestive et énigmatique, qui provoque la curiosité des nouvelles générations : à travers l'explication du nom « radiochat », par exemple, la mémoire des propriétés de détection de l'animal pourrait être conservée. En fait, n'importe lequel des animaux familiers que l'homme a pris l'habitude d'héberger et de nourrir sous son toit ferait l'affaire, et même des plantes d'appartement pourraient être modifiées pour servir de détecteurs. Il faudrait donc, et aussitôt que possible, qu'une grande variété des détecteurs vivants soient présentés au public et expérimentés parmi les populations habitant au voisinage de centrales nucléaires, qui sont conscients des risques encourus. (Fabbri et Bastide 1984 : 86)

Le radiochat n'est pas l'individu d'une espèce d'animal naturelle, mais un hybride construit pour l'occasion à partir des relations domestiques, c'est à dire culturelles, qu'il a eues dans son histoire commune avec l'homme, et que le folklore a plusieurs fois repris et reprendra encore. Produire cette nouvelle espèce, avec un nom très chargé de mémoire, serait, au fond remodeler le « collectif » dans son ensemble, la maison, les habitants du lieu, les plantes, etc.

Un autre cas de zoosémiotique 2.0 cher à Fabbri est celui du *camouflage*, qui rapproche des comportements animaux (la nécessité de se cacher comme proie ou de repérer l'autre comme prédateur) des stratégies militaires et des expériences créatives de certains artistes. C'est ainsi qu'un phénomène à première vue marginal devient central dans une perspective sémiotique. À partir du camouflage, prérogative commune des animaux et des humains, les mécanismes mêmes de la production du signe changent. Pour Fabbri (2015) le camouflage est un « système complexe de stratégies de présentation (du moi, du prochain) et de représentation (du soi, des autres) qui opèrent selon les forces en jeu. Ces forces redéfinissent – réorganisent, réarticulent – les formes du monde du vivant : animaux et humaines ». Comme R. Thom, Fabbri précise que « chaque morphologie est le résultat d'attracteurs en conflit et/ou en contrat entre eux, sur le fond d'une réflexion sur la zoosémiotique et de la sémiotique de la culture. Au 'si... alors', on adjoint un 'si... mais' » (Fabbri 2015). Déjà dans le monde de l'animal le rapport conflictuel entre la proie et le prédateur est organisé selon le principe de base de chaque stratégie : pour être en conflit, il faut déjà se connaître auparavant, pour avoir la possibilité de renverser les rôles, et prendre la position de l'autre :

La relation conflictuelle entre le prédateur et la proie exige nécessairement la compréhension mutuelle et une certaine dose de « complicité ». Car on doit être compris pour combattre, et parce que les signes sont manipulés, la réversibilité des rôles est également possible. À savoir, le prédateur prend le rôle de la proie, et la proie peut passer pour le prédateur. De ce point de vue, il n'est plus pertinent que les signes utilisés soient vrais ou faux, il suffit qu'ils soient efficaces. Ce qui importe est la crédibilité du simulacre offert à l'autre, les mouvements interactifs et les régimes de croyance et de suspicion qui se déclenchent. Ce sont des questions à l'ordre du jour dans toutes les situations de décisions interdépendantes, comme dans les traités de guerre et dans la théorie des jeux. Omniprésents mais très peu définis, même dans le monde de la peinture, de l'architecture, du design et de la mode. (Fabbri 2015)

C'est ainsi que les spécialistes du monde animal – où dominent les tactiques de la disparition ou du déguisement – deviennent consultants des armées, et que, plus généralement, la rhétorique de la communication animale – avec ses figures de déplacement comme les métonymies, prétéritives, similitudes, antiphrases, antanaclases – constitue la base formelle des créations artistiques des plasticiens, des architectes, des designers, et des couturiers.

7. Sur l'éthologie et les éthologues

Des indications importantes pour notre propos nous sont également données par V. Despret (2002, 2004, 2007), dans ses livres consacrés à la socio-anthropologie des pratiques éthologiques. Cette extension de l'éthologie comme discours scientifique à ces dimensions socio-anthropologiques, plutôt que comme une stricte « science de la nature », porte à constater que le fait même de donner une place et un rôle à l'animal entre les divers « royaumes de la nature », implique parallèlement, sinon subrepticement, l'insérer parmi les articulations du social, parmi les institutions de la culture. En d'autres termes, le geste scientifique est aussi un acte politique. Ainsi, par exemple, le prince russe Kropotkine, théoricien de l'anarchisme, était un excellent expert du monde animal et des populations dites primitives, parce qu'il était à la recherche d'une communauté parfaite (Despret 2002).

Selon Despret, comme beaucoup d'autres chercheurs, il faut justement travailler sur ces communautés hybrides qui réunissent hommes et animaux, sur toute la diversité des relations qui les constituent, et à partir des pratiques les plus diverses. En d'autres mots, les sociétés humaines sont à analyser avec un regard ethno-éthologique, comme des entités complexes que Despret, avec Donna Haraway, appelle *humanimales*. En introduisant une « década » de Cerisy-la-Salle sur ce thème, Despret déclare :

nous nous sommes préoccupées, non seulement des animaux avec lesquels des humains échangent des services, des informations et des affects ('espèces compagnes', animaux de service et animaux de ferme), mais aussi des animaux sauvages qui vivent libres et plus ou moins indépendants des établissements humains. Nous avons donc évoqué des animaux qui importent à certains d'entre nous, soit parce qu'ils partagent leur espace quotidien, soit parce qu'ils sont au travail avec eux, soit parce qu'ils les chassent, s'en défendent ou les protègent, soit enfin parce qu'ils en font un objet d'étude ou de réflexion. (Despret et Larrère eds., 2014 : 8)

Cela signifie notamment que l'affirmation très fréquente chez les philosophes – « des animaux nous ne savons rien » – ne peut conserver tout son sens qu'à l'intérieur d'une ontologie naturaliste, qui pense la connaissance comme le résultat des expériences purement scientifiques, qui seules, par principe, sont susceptibles de nous délivrer la vérité. Pourtant, si on adopte un regard ethno-éthologique, ou, de notre point de vue, sémiotique, cette même affirmation se révèle doublement fautive. Parce que, comme nous l'enseigne la grammaire narrative, dans l'immanence de nos pratiques sociales concrètes sont impliquées des formes de savoir, tacites et implicites, et des formes de valorisation. En outre, ces formes sont tout à fait explicites à partir d'une analyse des parcours et des valeurs narratifs. On l'a déjà dit : c'est Propp, et peut-être Aristote bien plus tôt, qui nous ont enseigné qu'à partir des suites d'actions on peut reconstruire l'équivalent des motivations psychologiques, et donc la prétendue intériorité des acteurs narratifs. En d'autres termes, si nous ne savons rien de ce que les animaux pensent, nous connaissons très bien, en tous cas, ce qu'ils font, entre eux, et avec nous : un savoir suffisant pour reconstruire la signification de leur existence, qui n'est ni naturelle ni culturelle mais, en tous cas, *sociale*.

Cette forme de savoir sur l'animal, selon Despret (2002), n'est pas un savoir pur et ascétique, celui d'un observateur externe qui fixe son regard objectivant sur une nature imaginée comme universelle et nécessaire, mais le geste engagé d'une subjectivité qui intervient sur le terrain, en mettant un jeu ses passions, ses valeurs, et en participant activement au contexte. C'est par exemple le cas étonnant de Jane Goodall, qui se refusait d'observer les chimpanzés de l'extérieur. En s'infiltrant dans leur propre vie sociale (famille, affects, élevage, etc.), elle a réussi à bouleverser les idées darwiniennes (et freudiennes) sur la « jalousie » des singes, qui expliquerait pourquoi un seul exemplaire masculin dominerait tous les autres. En mettant en jeu son être femme sensible plutôt que scientifique, Jane Goodall a compris l'importance de la féminité parmi les chimpanzés, en mettant ainsi en évidence la centralité de la maternité

dans leurs cultures. C'est pour cela que le titre d'un des livres plus intéressants de Despret (2002) reprend une prophétie biblique : *quand le loup vivra avec l'agneau* ; la connaissance ethno-éthologique est toujours pragmatique : il faut connaître les animaux pour pouvoir les comprendre, et pour intervenir dans leur vie avec nous¹⁰³.

8. Renverser l'évolution

Nous concluons ce petit parcours zoosémiotique avec quelques suggestions inspirées par un petit texte de Franz Kafka qui s'intitule *Rapport pour une académie* (*Ein Bericht für eine Akademie*, 1917), où il est question d'une transformation de l'animal, un singe, en homme : une sorte de parodie de l'évolution darwinienne. C'est tout à fait le contraire de la plus célèbre *Métamorphose* de Kafka, très bien analysée par I. Pezzini (1998), une fiction où, comme on le sait, un homme devient un animal. Le phénomène du *devenir animal*, comme l'ont remarqué Deleuze et Guattari (1975), est central dans l'œuvre de l'écrivain tchèque : les processus de transformation, les formes du passage, comptent bien plus que l'animal ou l'homme en soi, et notamment le fait que, chez Kafka, la métamorphose ne s'est jamais accomplie : il y a toujours un reste, une hybridation, et un acteur qui n'est plus homme sans être tout à fait un animal.

Comme Pezzini (1998) l'a bien remarqué, dans la *Métamorphose* Gregor Samsa a déjà, dès le début de l'histoire, le corps d'un animal, et il doit plutôt apprendre à être animal, à penser comme un animal, à avoir les mêmes passions, les mêmes désirs, les mêmes programmes d'actions à partir des mêmes valeurs. Et quand il atteint finalement son objectif, il se laisse mourir. Dans notre conte le processus est plus ou moins similaire, sinon qu'à la fin c'est le singe, devenu *presque* homme, qui se moque des autres hommes, sans avoir toutefois la possibilité de retrouver une véritable forme de liberté. Une autre différence pertinente entre les deux oeuvres est que dans notre texte l'énonciation est en première personne ; c'est le singe qui raconte son histoire sous la forme d'une relation académique. C'est l'histoire de sa capture en Afrique, de son transport en Europe par un navire où il reste toujours enfermé dans une cage, et où, pour retrouver une possibilité d'évasion (une « ligne de fuite »), il décide d'apprendre, petit à petit, les spécificités des formes de la vie humaine, ou plutôt, ce qu'il croit être ces spécificités, à partir de son regard constitutivement halluciné, éloigné, étranger, autre.

Progressivement le singe comprend (ou croit avoir compris) que les hommes aiment trois choses : brocher, fumer la pipe, boire de l'alcool. Pour être accepté des hommes, et peut-être libéré, le singe fait le singe, ce qui est par stéréotype le propre des singes : il décide d'imiter ces gestes fondamentaux des hommes, et commence à brocher, à fumer, et, avec quelques difficultés, à boire de l'alcool... Ainsi, se met en place un double régime de véridiction : le singe croit qu'il fait des choses typiquement humaines, et pour devenir humain, et se faire accepter dans la communauté des hommes ; mais les hommes qui le regardent, en s'amusant beaucoup, croient qu'il fait des choses typiquement simiesques.

Voilà donc une double métamorphose : il est devenu l'acteur d'un spectacle, tandis que les hommes terribles qui l'ont capturé sont devenus à leur tour des spectateurs très aimables, des gens qui sont enchantés par le spectacle d'un singe à la recherche de sa liberté.

¹⁰³ Pensons aux dizaines de cas des espèces protégées – loups, sangliers, ours, perroquets, corbeaux, etc. – qui aujourd'hui sont redevenus dangereux pour les humains, et qui posent le problème d'un monde commun à *imaginer* avant de pouvoir le *construire* : comment vivre avec les loups sans mettre en danger les troupeaux ? comment l'agneau pourrait-il vivre avec le loup – et avec les hommes, dans un régime de relative contractualité ? Trouver des réponses plausibles implique d'imaginer de nouvelles formes de communauté hybride, de nouvelles formes de vie tant utopiques que vraisemblables. Sur tout cela cf. Morizot (2016).

La proie a dû se transformer en acteur de spectacle, pour parvenir à transformer ses prédateurs en spectateurs ; mais en même temps, ses prédateurs l'ont transformé : il n'est plus un singe sauvage, une simple proie, mais il est devenu un comédien, il a été élevé et requalifié. Ainsi, quand il arrive en Europe, il est envoyé dans un cirque, où il décide de continuer à travailler pour « se former », c'est-à-dire pour apprendre à devenir de plus en plus un homme. A la fin, il devient un comédien très célèbre, et prends des leçons pour apprendre à être encore plus un homme (et/ou, à la fois, à être singe de cirque ?). Enfin, quand il est à l'apogée de sa carrière, il est invité par une académie à raconter son histoire... Comme pour l'ethno-éthologie de Despret, par conséquent, la transformation n'est pas unilatérale mais réciproque, et la domestication de l'animal n'est pas une perte de nature mais une naturalisation ultérieure, qui se donne en fonction de la transformation parallèle des humains.

Plus intéressant encore est le fait que cette histoire – relatée par son protagoniste, qui sélectionne subrepticement dans toute sa vie antérieure ce qu'il vaut la peine de raconter et ce qui, au contraire, cacher – est lue par un énonciataire qui la suit pas à pas, tout en connaissant phénoménologiquement les étapes du discours du singe, et il le fait, bien sûr, à partir du titre du texte. Le lecteur doit donc comprendre, progressivement, qu'il ne s'agit pas d'une véritable relation académique établie par un professeur, mais d'un singe – devenu homme, et (peut-être) professeur – qui raconte son histoire comme témoignage d'une vie extraordinaire, qui est justement une explication renversée de la théorie de l'évolution. Mais il est vraiment un professeur, un scientifique ? ou il s'agit d'un singe qui raconte ses expériences de vie, après être devenu un comédien ? Ou encore, peut-être, il ne s'agit pas ni d'un professeur, ni d'un singe, ni aussi d'une relation académique, mais d'un numéro de cirque, où un singe, ou plutôt un homme de cirque qui déguise en singe, raconte par simulation l'histoire comique d'un singe qui croit un peu trop aux théories de Darwin... en croyant être un singe qui s'est transformé en homme.

Voilà donc un régime de croyance que Todorov (1970) aurait qualifié sans hésitation de *fantastique* : celui d'une l'indécidabilité a priori, et donc d'un savoir qui s'adapte au contexte, qui refuse l'ascétisme objectivant du naturalisme pour vivre parmi les acteurs – les *humanimals* – qu'il étudie. Qui parle dans ce texte ? Et aussi : à qui parle-t-on ?

Enfin, on peut remarquer que cette expérience est exactement le contraire de celle de Gregor Samsa : le singe est devenu un homme, il pense comme un homme, il a *presque* la morale des hommes, mais il a encore le corps et l'affectivité d'un singe. Il est poilu, et ses passions sont bien peu humaines : il n'a aucune honte à baisser ses pantalons pour montrer au public ses blessures, et quant aux relations sexuelles, c'est bien aux singes que s'adressent ses désirs, mais avec une certaine prudence :

Le soir, il y a presque toujours représentation et mes succès ne peuvent sans doute plus être dépassés. Quand je reviens à une heure avancée de banquets, de sociétés savantes ou d'un tête-à-tête agréable, une demoiselle chimpanzé à demi dressée m'attend chez moi et je m'abandonne avec elle aux plaisirs de notre race. Le jour, je ne veux pas la voir ; elle montre en effet dans ses yeux l'égarement de la bête dressée ; je suis seul à le remarquer et je ne peux pas le supporter (Kafka, 1989 : 210).

V. Objets et vie quotidienne

*12. Du design à
l'interobjectivité*

13. Le discours des lunettes

*14. L'efficacité des lieux:
vandalisme en université*

12-Du design à l'interobjectivité¹⁰⁴

À la mémoire de
Jean-Marie Floch

1. Forme et fonction

Une grande partie des questions relatives au design tourne autour de la dichotomie entre forme et fonction de l'objet, donc en particulier autour de la difficulté de concilier les exigences instrumentales des objets avec le plaisir esthétique qu'ils pourraient ou devraient procurer. Le travail du designer – dit-on – est de concevoir des choses qui sont à la fois utiles et belles, confortables et agréables, fonctionnelles et plaisantes. Comment peut-on construire une lampe (ou une chaise, une voiture, un téléphone portable) qui soit à la fois un outil de la vie quotidienne et un bel objet ? Comment allier les besoins aux désirs, l'opérativité à la contemplation, le faire au paraître ? Et aussi : comment la société de masse actuelle, de plus en plus confrontée à l'immatérialité de la communication a-t-elle changé notre relation avec les objets et, par suite, nos besoins et nos désirs ? Et en conséquence, dans quelle mesure la consommation et la communication, les usages et les significations des objets coïncident-ils aujourd'hui ?

Parmi les nombreuses réponses qui ont été données à ces questions, celles offertes par la perspective de l'enquête sémiotique méritent une attention particulière : non seulement parce que les experts en matière ont commencé à s'en emparer depuis quelques années, mais surtout parce qu'elle situe ces discussions au sein d'une réflexion anthropologique et sociologique de longue haleine.

2. Fonction et sens

De la sémiotique des objets et, en particulier, du design, on en parle, en vérité, depuis des décennies. Il suffit de rappeler que Roland Barthes (1957) conduit ses premières enquêtes sémiologiques justement à partir d'une mythologie de la vie quotidienne. Par ailleurs, le projet sémiologique naît en Europe, dans les années 50 et 60, non seulement grâce au travail des philologues, des ethnologues et des linguistes, mais aussi grâce à une réflexion sociologique sur les valences significatives des voitures telles que la DS (déesse) Citroën, des plats nationaux comme le steak frites, des poupées qui parlent, des articles de cuisine en plastique et, bien sûr, de tout ce qui constitue la mode vestimentaire. La société de masse, pense Barthes (1964), s'épanouit autour d'un paradoxe sémiologique. D'abord, elle transforme les objets en signes d'eux-mêmes : si je porte un imperméable je communique que je crains la pluie, si je bois du vin rouge je montre mon « goût français », si j'utilise un bac en Moplen c'est parce que je veux être « moderne ». La fonction concrète, immédiate, spontanée de l'objet finit par être absorbée par les significations connotatives plus ou moins implicites qu'il véhicule, qui renvoient précisément à cette fonction, sans toutefois réellement ou nécessairement la réaliser. En d'autres termes, dit Barthes (1985 : 252), « il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet » : même si une voiture sert à se déplacer d'un endroit à un autre, elle est aussi conçue pour nous dire qu'elle sert – justement – comme moyen de transport, même dans le cas où il n'y aurait personne à transporter. Toutefois, un problème surgit immédiatement, parce que cette même société qui a travaillé à produire cette hypertrophie du sens, qui a converti l'usage en signe de cet usage, peut aussi œuvrer pour le cacher, en présentant les objets-signes comme des objets simples, en refusant d'admettre leurs significations au nom d'une naturalité aussi improbable que

¹⁰⁴ Paru dans *La società degli oggetti*, dirigé par Eric Landowski et Gianfranco Marrone, Rome, Meltemi 2002.

manifestée. Si vous demandez à quelqu'un pourquoi il se déplace toujours avec telle voiture, il répondra qu'il ne peut absolument pas s'en passer, et il expliquera en détail les magnifiques caractéristiques techniques de cet objet profondément mythologique¹⁰⁵.

Le rôle d'une sémiotique des objets consiste d'abord à poser clairement un tel paradoxe, en identifiant, derrière la fausse évidence de l'instrumentalité des choses, leur signification profonde, et leur alibi naturaliste. C'est pour cela – dit toujours Barthes (1985 : 253) – que « si nous devons étudier le sens des objets, nous devons nous donner à nous-mêmes une sorte de secousse, de détachement, pour objectiver l'objet, structurer sa signification ». C'est ainsi que le système des objets construits par notre société – dit Baudrillard (1968, 1972) – rend possible une « critique de l'économie politique du signe », où l'alternative marxiste entre valeur d'usage et valeur d'échange est remplacée par la dialectique plus subtile entre les aspects signifiants et les contenus signifiés de l'objet.

En outre, d'un point de vue spécifiquement sémiotique, discuter de la question de la relation entre la forme et la fonction, entre l'esthétique et l'instrumentalité implique d'abord d'avoir à l'esprit ce que sont effectivement des rôles attribués aux objets et que les formes de ces derniers contribuent à signifier leurs rôles. À la lumière de l'hypothèse de Barthes, plutôt que de se poser le problème typiquement fonctionnaliste de la manière dont la forme d'un certain objet peut faciliter sa fonction particulière, il est plus rentable d'analyser comment cette forme *signifie* cette fonction, indépendamment du fait que celle-ci soit utilisée ou non.

3. Dénotation et connotation

Cette perspective d'enquête, cependant, pose un nouveau problème, sur lequel s'est attardé U. Eco (1968 : 191-249) dans une discussion sur le langage de l'architecture : celui de la différence entre la dénotation et la connotation des objets, des significations premières (explicites) et des significations secondes (implicites) qu'ils véhiculent. Si, comme le dit Barthes, un objet signifie en premier lieu sa fonction (niveau dénoté), il est également vrai que, en deuxième lieu, il renvoie à d'autres significations, il acquiert ainsi des « valeurs symboliques » de caractère social et culturel (niveau connoté) : « Une chaise – écrit Eco (1968 : 206) – me dit d'abord que je peux m'y asseoir dessus. Mais la chaise est un trône, elle ne doit pas servir seulement à m'asseoir : elle sert aussi à s'asseoir plus ou moins dignement. Elle corrobore le fait de « s'asseoir avec dignité » à travers une série de signes accessoires qui connotent la royauté (des aigles sur les accoudoirs, un haut dossier surmonté d'une couronne, etc.) ». Cela ne vaut pas, bien sûr, que dans le cas particulier du trône, mais aussi pour celui des vieilles chaises artisanales en bois, des tabourets formica des salons petit-bourgeois.

Toutefois, en regardant de plus près, argumente Eco (1971 : 160), les connotations de l'objet sont aussi en quelque sorte des fonctions, à condition de ne pas entendre le terme « fonction » « dans le sens strict du fonctionnalisme classique ». Un objet ne signifie pas uniquement sa première et immédiate fonction ; il en signifie d'autres, par exemple, communiquer le statut social de celui qui l'utilise ou, plus précisément, de celui qui a en soi la possibilité de l'utiliser. Le fait est que, cette fonction seconde est très souvent, pour ainsi dire, plus fonctionnelle que la première, que la fonction pratico-technique de l'objet. Pour reprendre un autre exemple d'Eco (1968 : 206) : « il est clair que par rapport au vêtement quotidien (qui sert à couvrir), la robe de soirée [...] est 'fonctionnelle' parce que, grâce à l'ensemble des conventions qu'elle connote, elle rend possible certaines relations sociales, elle les confirme, et révèle l'acceptation par ceux qui communiquent, par son entremise, de leur rang social et de leur décision de se conformer à certaines règles,... ».

¹⁰⁵ Sur l'automobile en tant que mythe domestique, cf. aussi Barthes (1963).

4. Séparer et réunir

Jusqu'ici, le débat entre les spécialistes de la sémiotique et les experts du design s'est développé avec une certaine vivacité. Dans les années 60 et 70, les réflexions de Barthes, Baudrillard et Eco se sont croisées avec celles d'autres auteurs qui, dans le champ de la sémiotique et dans celui du design, ont discuté et fondamentalement accepté le dépassement du fonctionnalisme empirique classique au nom d'une vision symbolique des objets et de leurs utilisations. Plusieurs auteurs (Munari, Moles, Dorflès, Maldonado, Calabrese), de diverses manières, ont fait interagir la dichotomie traditionnelle forme/fonction du design avec celles, typiquement sémiolinguistique, de signifiant/signifié, dénotation/connotation, code/message et ainsi de suite.

Après cette période, cependant, il semble que le débat se soit épuisé, que l'intérêt des designers pour la sémiotique se soit affaibli et, inversement, que la question de la production des objets n'ait plus autant intrigué les sémioticiens. Quant aux seconds, ils ont surtout renoncé à l'exploration des différents « langages » sociaux par le biais de catégories empruntées à la linguistique, au nom d'un cadre théorique élargi et renforcé, et, pour cette raison même, moins immédiatement compréhensible pour les non-initiés. Ainsi, dans les années 80 et au début des années 90 – hormis quelques exceptions¹⁰⁶ – on peut constater un désintérêt mutuel entre les deux domaines, et un repli considérable, chacun dans son camp.

Récemment, toutefois, les choses semblent avoir changé à nouveau, au moins du côté de la sémiotique. Grâce à un long repli bénéfique sur elle-même, la science de la signification a élaboré un cadre théorique et une méthode d'analyse utilisables dans les domaines de la communication sociale, tels que la télévision, la publicité, le marketing et, bien sûr, le design. Il ne s'agit pas, au sens ordinaire, d'applications d'une grille préétablie à d'autres domaines de recherche, mais plutôt d'un élargissement progressif du champ visant à explorer, outre les structures des textes (contes, romans, films, émissions de télévision, etc.), celles aussi d'autres systèmes et processus qui se donnent sous la forme d'événements ou de situations, d'interactions en face à face, et de « contextes » les plus disparates de la communication. Des phénomènes tels que la conversation, l'habillement, l'aménagement des espaces urbains et architecturaux ou la conception d'objets, avec leurs résistances et leurs spécificités, conduisent la sémiotique à devenir *sociosémiotique*, par l'acquisition de nouveaux outils, de plus en plus sophistiqués, qui accompagnent les techniques classiques de la recherche sociale¹⁰⁷. Les modèles sémiotiques peuvent alors aider à clarifier différents problèmes d'ordre socio-communicatifs.

Avant de montrer la manière dont les études sur la signification se rapprochent aujourd'hui du design, il convient d'illustrer rapidement certains concepts sémiotiques d'application plus générale que ces études ont tenté d'utiliser.

5. Signes et signification

Le point de départ de la sémiotique qui prévaut aujourd'hui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est l'abandon de la notion de signe. Le signe n'est en fait que la pointe de l'iceberg d'une complexe élaboration sous-jacente qui, bien qu'elle n'apparaisse pas au moment de la communication, la rend possible. Le signe est donc le résultat manifeste d'une structure sous-jacente constituée de différentes parties et, en même temps, le composant d'une structure plus grande. La vie du signe dépend complètement des structures qui le produisent et qui le supportent, c'est-à-dire, des relations que ses parties entretiennent entre

¹⁰⁶ Cf. Umiker-Sebeok (éd.) (1987: 41-71) ; Calabrese (1993: 53-81) ; Van Onck (1994: 89-180).

¹⁰⁷ Cf. Landowski (1989), Marrone (2001).

elles pour le constituer, mais aussi des relations qu'il entretient avec d'autres signes similaires au sein d'un système de signification plus général.

Il faut donc reprendre et approfondir dans cette perspective l'idée selon laquelle les objets fonctionneraient comme des signes (bien que naturalisés). Dire seulement qu'un objet est un signe reviendrait à se cantonner au niveau du sens commun, à l'évidence phénoménologique du monde. En revanche, la tâche de la sémiotique est de reconstruire le système des différences qui fait en sorte que cet objet-là est un signe. Ainsi se dégage immédiatement le champ d'action d'une sémiotique du design : elle n'indique plus l'existence de la signification objectale, mais plutôt elle en reconstruit l'articulation formelle interne. On peut dire ainsi – en reprenant ce que Greimas (1983 : 21) propose pour l'analyse du lexème – qu'un objet-signe doit être analysé : (i) en le décomposant en ses parties constitutives et en identifiant les relations que ces mêmes parties entretiennent entre elles en vue de la forme globale de l'objet (composante *configurative*) ; (ii) en reconstruisant les relations qu'il contracte avec d'autres objets à l'intérieur de systèmes plus vastes (composante *taxique*) ; (iii) en identifiant les fonctions qu'il a pour un ou plusieurs utilisateurs, au sens instrumental et symbolique (composante *fonctionnelle*).

Maintenant, cette symbolique, la fonction « seconde » de l'objet, peut être mieux définie : non plus en tant que simple connotation que l'objet conserve de manière plus ou moins explicite, mais en tant que résultat des différentes relations possibles que cet objet entretient avec un sujet, notamment des valeurs qu'un sujet projette et inscrit dans l'objet. Greimas écrit :

Lorsque quelqu'un, par exemple, se porte acquéreur, dans notre société d'aujourd'hui d'une voiture automobile, ce n'est peut-être pas tellement la voiture en tant qu'objet qu'il veut acquérir, mais d'abord un moyen de déplacement rapide, substitut moderne du tapis volant d'autrefois ; ce qu'il achète souvent, c'est aussi un peu de prestige social ou un sentiment de puissance plus intime. L'objet visé n'est alors qu'un prétexte, qu'un lieu d'investissement des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet à lui-même ». (Greimas 1983 : 21)

Ainsi, un objet a un sens en fonction de la valeur qu'un sujet particulier met en lui, une valeur qui peut être de diverse nature sur la base du projet de vie de ce sujet, du programme d'action que dans un contexte donné, il décide de mettre en place.

6. Pratique et utopique, critique et ludique

L'instrumentalité de l'objet revendiquée par le fonctionnalisme traditionnellement entendu perd encore du terrain : non seulement la valeur symbolique des objets a elle aussi un caractère fonctionnel sur la dimension sociale, mais cette valeur symbolique prend des aspects fort différents et contrastés selon le moment de la production de l'objet, mais aussi et surtout celui de sa consommation. Plutôt que discuter de l'objet en tant que tel, il convient de le placer dans ses contextes d'utilisation et de valorisation (y compris la valorisation esthétique) dont les articulations formelles sont relativement invariantes dans le temps et dans l'espace, en tout cas beaucoup moins variables que les valeurs portées par les objets singuliers.

On se demande alors sous quels types et en quel nombre ces contextes d'utilisation et ces formes de valorisation de l'objet se présentent. Est-il possible d'en constituer au moins une typologie ? C'est ce qu'a réussi à faire J.-M. Floch¹⁰⁸, en utilisant certains résultats de la sémiotique narrative pour l'étude du marketing et de la communication publicitaire. Il en est ressorti une proposition déjà devenue célèbre parmi les experts en ces matières : *l'axiologie des valeurs de consommation*, ce qui semble parfaitement convenir à l'étude des logiques profondes qui régissent le processus du design¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Floch (1990: 119-152). Le chapitre « J'aime, j'aime, j'aime » propose explicitement l'extension de ces axiologies de consommation au design en général.

¹⁰⁹ Pour une discussion de ce modèle, voir Marrone (2001, 2007).

Une histoire est toujours l'histoire d'une personne qui va à la recherche d'un objet¹¹⁰. Ce dernier n'a pas d'importance en soi, mais en raison du désir qui le vise, et des valeurs que le sujet projette en lui. Peu importe le contenu sémantique de cette valeur, il n'est presque jamais une caractéristique intrinsèque et stable de l'objet poursuivi ; il dépend des valeurs que le sujet adopte, quelque chose qui sert à la réalisation de celui-ci, à la constitution et à la reconnaissance de son identité. C'est précisément pour cette raison qu'elle est appelée valeur de base (ou *existentielle*). Cependant, il arrive très souvent que les récits ne racontent l'histoire de la manière dont le sujet s'empare directement avec l'objet, mais plutôt celle dont il acquiert et accumule les moyens qui lui permettront ensuite se joindre à son objet. Avant d'atteindre sa valeur de base, le héros doit obtenir d'autres objets qui l'aideront à affronter efficacement l'anti-sujet. Ces autres objets ont aussi pour lui une valeur, mais elle est différente : il s'agit d'outils de lutte et d'affirmation, et pas de purs objets de désir. Cette valeur se définit en tant que valeur d'usage (ou *pratique*).

Les valeurs *existentielles* et les valeurs *pratiques* distinguent les deux grandes catégories d'objets narratifs qu'on peut rencontrer dans les contes de fées, dans les romans, et dans la vie quotidienne. Il arrive parfois, dans les récits de fiction comme dans la vie quotidienne, que les valeurs *pratiques* deviennent encore plus importantes que les valeurs *existentielles*, que la recherche de moyens prenne la place de l'accomplissement des objectifs. Floch note pourtant que, très souvent, dans les campagnes de publicité (et, par conséquent, dans l'imaginaire collectif contemporain) les valeurs de base et les valeurs d'usage sont conçues comme alternatives, voire comme des contraires. On achète une voiture parce qu'elle est pratique ou alors, parce qu'elle représente bien l'identité de celui qui l'achète. On porte un pull parce qu'il fait froid ou alors, parce qu'il améliore notre apparence. Ce qui était dans une relation syntagmatique se retrouve ainsi dans une relation paradigmatique. D'où, selon Floch, la possibilité de construire une typologie plus riche et plus complexe des valeurs possibles pour un sujet, une typologie donnée par la projection sur le « carré sémiotique » de l'opposition axiologique de base, l'*existentiel* et le *pratique*.

Les valorisations possibles de l'objet sont alors au nombre de quatre : (i) une valorisation *pratique*, selon laquelle l'objet est surtout considéré comme un instrument ; (ii) une valorisation *utopique*, par laquelle le sujet réalise sa propre identité en se joignant à son objet de valeur ; (iii) une valorisation *ludico-esthétique*, qui correspond à la négation de la précédente, et où l'objet est considéré indépendamment de son utilité, et en raison de ses qualités formelles et physiques, à partir du plaisir qu'il suscite et de sa beauté ; (iv) une valorisation *critique*, qui est la négation de valorisation utopique, selon laquelle l'objet est choisi principalement pour sa convenance, et pour des propriétés instrumentales et techniques spécifiques. Les comportements de consommation sont ainsi prévisibles à l'avance dans les quatre grandes catégories qui, même si elles sont encore très vastes, ont au moins l'avantage d'être claires et distinctes. À ces catégories peuvent correspondre, entre autres, quatre types de consommateurs (les stratèges, les conviviaux, les curieux, les « consommateurs ») ou, généralement, à quatre types de passions envers un objet (le besoin, le désir, le caprice, l'intérêt).

Ces quatre formes de valorisation enrichissent considérablement aussi notre dichotomie de départ. Il ne s'agit plus d'imaginer une fonction générique de l'objet qui doit se concilier

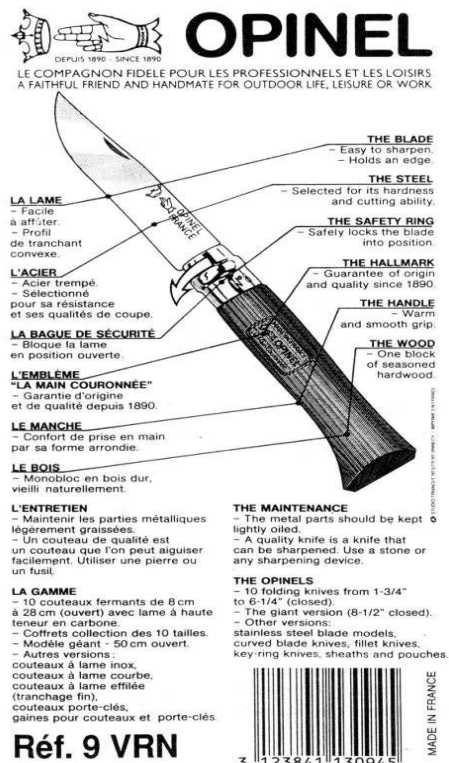
¹¹⁰ Greimas (1970, 1983). Il convient de préciser que dans la théorie sémiotique de la narrativité les termes « sujet » et « objet » ne doivent pas être compris au sens littéral mais syntaxique : ils désignent des *actants* en relation réciproque, où le premier va à la recherche du deuxième. C'est à un niveau de complexité accrue du sens, non plus narrative, mais discursive, que ces actants peuvent être rendus figurativement sous la forme d'acteurs humains ou de choses. Ainsi, par exemple, dans un récit, le sujet peut être soit un prince, soit un cheval, soit un tapis, et l'objet peut être un trésor, une bague ou une princesse enlevée. Bien qu'il ne faille pas confondre l'actant objet avec la chose figurativisée au niveau discursif, il est évident que le premier incorpore la deuxième.

avec sa forme esthétique. À l'objet peuvent en effet être affectées des fonctions différentes et attribuées des valeurs différentes (y compris celles spécifiquement esthétiques) déterminées au moment de sa consommation (ou au moment de la représentation de cette consommation dans la publicité). La tâche réelle du design est donc de prévoir, au moment de la conception d'un objet donné, une consommation plutôt qu'une autre, une valorisation plutôt qu'une autre, une attribution de sens plutôt qu'un autre. Il n'y a pas d'une part la création de l'objet (qui répond à des critères fonctionnels et/ou esthétiques) et de l'autre, a posteriori, une attribution de signification à l'objet (qui répond à des critères sociaux, parmi lesquels ceux du marché). La projet matérielle de l'objet (son *design*) est déjà, en tant que telle, générateur de significations : c'est pour cela qu'une sémiotique du design ne s'intéresse pas seulement à l'analyse d'objets déjà donnés, circulant dans le social, mais aussi et surtout à la conception de ces objets, à ce moment où la forme se constitue comme *signifiant* pour un *signifié*, en tant que vecteur d'une valeur. Floch (1990 : 151) explique plus en détail :

C'est en procédant ainsi par commutation, c'est-à-dire en cherchant systématiquement les corrélations qui existent entre éléments ou *grandeurs* de l'expression d'une part, et du contenu axiologique des produits d'autre part qu'il ainsi possible de dégager une logique du design sectoriel, étant entendu ici que, selon nous, un design relève d'une sémosis, c'est-à-dire de l'instauration d'une relation de présupposition réciproque entre la forme d'expression et la forme du contenu d'un système d'objets.

C'est précisément ce que Floch (1995 : 181-213) lui-même a mis en œuvre dans l'analyse d'un objet célèbre de la vie quotidienne française – le couteau Opinel –, une analyse qui peut être considérée comme exemplaire d'une nouvelle et plus précise enquête sémiotique sur le design.

7. Un couteau



Le choix de cet objet n'est pas fortuit : il s'agit d'un produit de design simple dans les formes et enraciné dans la culture française. Si l'objectif de la sémiotique – le rappelle Floch (1995: 35-36) – est de décrire les « conditions dans lesquelles il peut y avoir une production ou une perception de sens dans les différentes pratiques humaines, et non seulement – comme on le suppose souvent – dans les signes et dans les langages qui servent pour la communication », la meilleure manière pour étudier le design est de le considérer comme une pratique de la culture matérielle qui, à son tour, facilite ou rend possibles des pratiques ultérieures : en analysant la question de la relation entre la forme et les fonctions de l'Opinel, il faudra identifier « sinon une culture, du moins une forme de pensée et un mode particulier de contact entre soi-même et le monde » que ce couteau présage (Floch 1995: 183).

La grille descriptive utilisée par Floch dans l'analyse de l'Opinel est celle des trois composantes de l'objet (configurative, taxique, fonctionnelle) proposée par Greimas à propos du lexème et que nous avons illustrée ci-dessus. Il convient de préciser

à cet égard que, si du point de vue de l'expérience concrète ces trois composantes sont étroitement liées entre elles (par exemple, les parties de l'objet sont également les traits différentiels qui le distinguent des autres objets similaires), du point de vue de l'enquête

sémiotique il convient de maintenir séparés *les niveaux de pertinence* de l'objet, c'est-à-dire les lieux formels où se constitue sa signification.

Pour ce qui concerne la composante configurative, l'Opinel, comme tous les couteaux pliants, se compose de trois parties : la lame, le manche, l'articulation entre la lame et le manche. La lame, courte et large, a une pointe légèrement arrondie et, en bas, affiche le symbole de la main couronnée. Sa caractéristique la plus importante est sa courbure, qui est particulièrement adaptée pour l'incision du bois et, en général, pour les travaux de précision sur des matériaux pas trop résistants. Le manche est en hêtre recouvert d'un vernis de protection qui offre un contact chaleureux et agréable ; son renflement assure en outre une bonne prise en main. L'articulation entre la lame et le manche est caractérisée par une virole tournante en acier doux avec un renflement annulaire : sa forme légèrement conique assure le blocage de la lame à l'intérieur du manche même si, à l'usage, un certain jeu se crée entre la lame et la rainure de la poignée. Globalement, on peut dire donc que les principales caractéristiques formelles de l'Opinel sont la rondeur et la simplicité : pas de motif décoratif qui puisse « l'embellir », aucune forme élancée qui puisse en faire une arme.

Pour l'analyse de la composante taxique, Floch reprend certaines catégories descriptives proposées par André Leroi-Gourhan (1964) pour le monde des ustensiles et met en évidence, à l'intérieur de l'Opinel, huit traits différentiels : la lame courte, contrairement à la lame longue de sabres ; la lame à un seul tranchant, contrairement à la lame du poignard qui a deux tranchants ; la pointe arrondie, qui permet une percussion longitudinale et non diffuse (comme l'épée) ou ponctuelle (comme le poignard) ; la légèreté, qui permet une percussion posée et non lancée (comme la hache) ; l'absence d'un percuteur externe (contrairement au burin ou au ciseau à bois) ; la possibilité de plier la lame à l'intérieur du manche, ce qui en fait un couteau de poche ; le système de blocage de la lame, ne se fait pas par ressort doux ou ressort à poussoir (comme dans les autres couteaux pliants) mais par virole tournante ; la lame unique, sans d'autres éléments tels que des poinçons, des tire-bouchons et similaires (présents dans les couteaux multifonctions).

En examinant la composante fonctionnelle de l'Opinel, Floch fait usage, pour les raisons expliquées ci-dessus, des catégories narratives, et met en évidence la multiplicité des fonctions et donc des valorisations qui peuvent être soumises à ce couteau. Il retrouve en particulier les valorisations pratique, utopique et ludico-esthétique. L'analyse de la dimension éminemment instrumentale de l'Opinel, c'est-à-dire de sa valorisation pratique, met en scène, selon Floch, un « héros de quantification ». Plus qu'un véritable objet, les propriétés formelles de l'Opinel que nous avons présentées jusqu'à présent en font, en principe, un « actant-sujet » qui accomplit une série d'opérations précises telles que couper, ciseler, décoller, peler, découvrir, enlever, etc. : des actions très différentes entre elles, qui ont en commun le fait qu'elles se rapportent à des transformations quantitatives de la matière, qui concernent et modifient les relations entre un tout et ses parties, entre uniformité et homogénéité, unité et multiplicité. S'il est possible d'utiliser un Opinel pour étaler du fromage sur le pain ou pour le porter directement à la bouche, le grand nombre d'opérations qu'il permet ne sont pas des transformations qualitatives, comme par exemple, dans le cas de la cuisinière qui cuit les aliments ou le poêle qui réchauffe les espaces.

Le premier résultat est l'identification du rôle de *sujet* de ce couteau, le fait que, par le biais d'un Destinateur-manipulateur humain, il acquiert des programmes d'action et les mène à bien. Si, du point de vue empirique, l'Opinel est un objet, un instrument entre les mains de quelqu'un, d'un point de vue narratif, il devient un *sujet* qui se charge de réaliser un certain nombre de pratiques¹¹¹. La particularité du couteau Opinel est, d'une part, de maintenir un

¹¹¹ Tous les objets ne prennent pas un tel rôle narratif ; certains instruments peuvent le faire, bien que souvent ils combinent leurs compétences avec celles d'autres instruments (le burin et le marteau), ou

contact très étroit avec son utilisateur (on le porte toujours sur soi, dans la poche, à toute éventualité) et, de l'autre, de maintenir une relation étroite avec le monde (il agit directement sur les matières, sans autre médiation).

D'où la dimension utopique (ou *mythique*, comme préfère l'appeler dans ce cas Floch) de l'Opinel, à savoir, le fait que, dans sa proximité constitutive (ou de « confiance ») avec l'homme et avec le monde, ce couteau est le médiateur et le garant d'une proximité et d'une confiance plus importantes : celles l'homme avec le monde. Une proximité à la fois physique et spirituelle : la poignée du manche fait en sorte que la main est proche à la lame, ce qui permet parfois le contact direct entre l'utilisateur et la matière qu'il manipule. L'Opinel est – dit Floch à travers les mots de Leroi-Gourhan (1964) – « la pellicule qui constitue le mobilier des hommes », le médiateur entre « l'environnement extérieur » et « l'environnement interne » de l'homme, l'opérateur d'une « dénaturalisation » qui est encore une « semi-culturalisation », d'un passage de l'état de /nature/ à celui de /non-nature/ (sans toutefois arriver à celle de /culture/).

La dimension mythique suppose donc une autre dimension de la composante fonctionnelle de l'objet : la dimension ludico-esthétique. Plus esthétique que ludique, en fait, car dans ce cas, il faudra comprendre « esthétique » surtout dans son sens étymologique. Car le plaisir que l'Opinel donne à son utilisateur est avant tout de type sensoriel : le double contact établi par l'Opinel (le couteau avec la matière, l'homme avec le monde) est une question tactile, une manière profonde d'entrer en relation avec le monde qui est donnée par le sens du toucher. Grâce à ses propriétés techniques particulières, l'Opinel met en œuvre un acte de percussion longitudinal et posé qui permet d'entrer en contact avec les matériaux qui doivent être transformés d'une manière particulièrement délicate, sans secousse ou cassures violentes, sans déchirures ou incision, sans violence ni aucun autre traumatisme.

Ainsi – semble vouloir dire Floch – les propriétés *esthétiques* du couteau (la simplicité, la naturalité, la rusticité, la chaleur, etc.) ne représentent que la transposition cognitive d'une expérience *esthésique* (à savoir, sensorielle) qui la précède. Le toucher délicat de l'Opinel, ainsi que l'expérience du contact que cet objet garantit entre l'homme et le monde, en font un bel objet. L'effet de sens de « beauté » qu'il donne est la résultante d'un événement esthésique profond qui est inscrit dans la forme et dans la fonction de l'Opinel, bien que l'utilisateur réel du couteau ne puisse pas le prouver ou il ne puisse pas le supprimer après l'avoir senti.

Non seulement, donc, les usages de l'objet sont prévus par sa forme, mais toute l'expérience de consommation est présupposée par la manière dont les différentes parties de l'objet entrent en relation entre elles (composante configurative) et se différencient de celles des autres objets similaires (composante taxique). En d'autres termes, ce n'est pas un sujet humain particulier qui, pour ses motivations intrinsèques, va à la recherche d'un objet fait de telle ou de telle manière ; c'est plutôt l'objet, grâce à ses propriétés formelles, qui construit son propre type de sujet spécifique, un simulacre de ce que sera son utilisateur. Comme tout énoncé (verbal, visuel, gestuel, etc.) présuppose son propre sujet énonciateur et son Destinataire-Modèle, de même, tout objet, en tant qu'il est construit et signifiant, présuppose à la fois son producteur et son utilisateur implicites. Et, si pour ce qui est du producteur-énonciateur il s'agira de style de conception et de fabrication, donc, de marques et de griffes, pour ce qui concerne l'utilisateur-destinataire, il s'agira de compétences présupposées et de désirs, sinon induits, du moins prévus à l'avance.

Qui est, de ce point de vue, l'utilisateur implicite de l'Opinel ? Quelle figure d'Usager-modèle est construite par l'architecture formelle interne de ce couteau ? La réponse de Floch dérive à nouveau d'une comparaison fructueuse entre les objets et d'un recours inédit à l'anthropologie. Si dans le cas du couteau suisse Victorinox (avec de multiples éléments ayant chacun sa fonction spécifique), l'utilisateur typique est *l'ingénieur*, dans le cas de l'Opinel (très

ils fournissent des services très spécialisés (le grille-pain), ou encore ils font faire l'opération à d'autres instruments (l'allumeur à gaz).

simple dans sa structure, mais extrêmement polyvalent) c'est plutôt le *bricoleur*. Comme l'explique Lévi-Strauss (1962a), le premier (l'ingénieur) tend à différencier ses outils sur la base de ses projets d'action spécifiques ; le deuxième (le bricoleur) réussit par contre à utiliser ce qu'il trouve autour de lui pour une multiplicité hétérogène d'opérations. Ainsi, l'ingénieur se sentira-t-il à l'aise avec le couteau suisse, prêt à répondre au mieux à un certain nombre d'exigences de son utilisateur ; le bricoleur préfère sans aucun doute l'Opinel, prédisposé un peu pour tout. Si le couteau suisse présuppose un utilisateur qui utilise ses différents éléments, (sujet performant), l'Opinel a besoin par contre de quelqu'un qui possède déjà un savoir-faire (sujet compétent). Dans le premier cas, les compétences pratiques sont déjà inscrites dans le couteau, dans le deuxième cas, elles dépendent surtout de l'utilisateur.

Ainsi, en conclut Floch (1995 : 201-211), le sens de l'Opinel ne s'épuise pas dans la dichotomie forme/fonction. Même si « on pourrait croire que l'Opinel, de par sa simplicité formelle ou plus exactement configurative, est la meilleure preuve que la forme peut suivre la fonction [...] ce que nous venons de voir jusqu'à ici [...] aura persuadé définitivement du contraire » : c'est la fonction qui suit la forme ; ou plutôt, ce sont les composantes configuratives et taxiques qui déterminent les différentes dimensions fonctionnelles (pratique, utopique, esthétique) du couteau, qui produisent donc cet univers de sens dans lequel émerge la figure d'un Usager-Modèle : le bricoleur mythique.

8. Une flasque

Ce mécanisme d'inscription du sujet consommateur dans l'objet est également démontré par Jacques Fontanille (1995) à propos des produits « ergonomiques » du biodesign, où c'est le corps-même du sujet qui est rappelé dans la forme de l'objet. L'exemple choisi est, comme pour l'Opinel, d'usage commun : « une flasque destinée à contenir de l'alcool, un petit flacon en métal, plat et concave, avec une surface couverte d'arabesques, faite en sorte d'être cachée dans une poche et adaptée parfaitement à la forme du torse ou de la fesse ». Fontanille aussi se demande en premier lieu quel est le système de valeurs ou, par un terme de Wittgenstein, la « forme de vie » que la configuration plastique de la flasque rappelle de manière plus ou moins implicite : c'est à partir de l'identification de la toile de fond culturelle qu'il est possible de saisir l'Usager-Modèle de l'objet en question.

La composante configurative de la flasque est simple : elle se base sur l'opposition entre la forme curviligne (manifestée) et celle rectiligne (niée) qui rappelle, au niveau du contenu, l'opposition entre le naturel (allusion) et l'artificiel (rejeté). Rappelons-le : ce n'est pas que le curviligne symbolise directement le naturel et que le rectiligne symbolise directement l'artificiel ; on retrouve par contre une sorte de proportion entre une catégorie de l'expression (curvilignes vs rectiligne) et une du contenu (naturel vs artificiel), de telle sorte que /curviligne : rectiligne = naturel : artificiel/. La courbe, en soi, n'est pas un symbole, mais un *semi-symbole*, quelque chose qui n'est signifiée que si elle entre en relation avec un autre terme de la catégorie (la ligne droite) ; de même, les significations respectives des deux lignes ne peuvent pas se passer l'une de l'autre.

Ce système particulier de signification – appelé donc *semi-symbolique*¹¹² – se base sur le fait que la ligne courbe de la flasque est une sorte d'empreinte ou de moule. En général, l'objet ergonomique fait allusion à un double enveloppement possible, conçu pour établir une continuité entre le volume de l'objet et le corps de son utilisateur possible : l'objet s'adapte à l'homme, l'homme s'adapte à l'objet, ce qui laisse présager la conjonction narrative utopique qui est le commencement et la fin de tous les récits de nombreuses formes de vie. Le sujet ne désire plus l'objet, puisque celui-ci sera un avec lui, parfaitement conforme à son corps. De

¹¹² Cfr. Floch (1985).

même, l'objet n'aura plus besoin qu'un sujet lui attribue une quelconque valeur, puisque il pourra une fois pour toutes se joindre à son sujet.

La valorisation inhérente à la flasque semble alors ressortir très nettement : il s'agit ici aussi d'une valorisation utopique qui repose sur une valorisation esthétique qui la précède ; comme dans le cas de l'Opinel, c'est une expérience tactile particulièrement appropriée à produire des valeurs esthétiques et utopiques. Une exaltation des « valeurs tactiles » renvoie à un horizon naturaliste où l'homme semble avoir enfin retrouvé une forme d'expérience directe avec le monde sensible, il semble donc faire à nouveau un avec lui. Pourtant, cela est vrai, pour ainsi dire, au niveau virtuel ; en d'autres termes, il s'agit de types de consommation et de valorisation prescrits par la forme de l'objet et par elle-même principalement niés. Fontanille commente :

L'empreinte du corps sur l'objet peut être interprétée dans une perspective narrative, comme une trace paradoxale de l'usage de l'objet sur sa forme. Dans ce cas, le paradoxe réside dans le fait qu'au lieu de l'usure, qui modifie au fil du temps la forme d'un objet par des actions répétées, des incrustations, des revêtements, etc., l'*empreinte préalable* le modèle même avant qu'il soit effectivement utilisé. C'est cette antériorité des traces d'utilisation, cette anticipation de ce qui devrait être l'objet *après* son utilisation [...] qui devient le point crucial de l'analyse sémiotique ». (Fontanille 1995: 53).

Si le portefeuille que je garde dans la poche arrière de mon pantalon prend au fil du temps la forme de mon corps, c'est parce sa forme et, surtout, sa matière le lui permettent : de même, ce sera *mon* corps qui sera imprimé sur le portefeuille. On ne peut pas dire la même chose pour la flasque, qui, par l'anticipation de son utilisation, doit forcément fixer dans sa matière une sorte de Postérieur-Modèle qui puisse s'adapter au postérieur empirique de tous ses utilisateurs potentiels. Ainsi, cette même forme qui dans un premier moment semblait être une garantie de l'expérience esthésique-esthétique privilégiée, se révèle maintenant d'une nature très différente, selon Fontanille :

Cette forme qui invite et oblige à une, et une seule, forme d'appropriation, ne s'adapte pas à la diversité des anatomies, à l'exception des mécanismes de réglage spéciaux. Elle ne force pas, ni imite l'individu pris singulièrement, dans sa particularité et différence, mais elle adopte un terme moyen, en bref, elle propose un prototype optimisé d'utilisation, une compétence modale stéréotypée (Fontanille (1995: 54).

Le problème est alors que – en termes opposés par rapport au célèbre couteau français – les valorisations utopiques et esthétiques de l'objet ergonomique se constituent au détriment de sa valorisation fonctionnelle : c'est par la négation préalable de la forme la plus traditionnelle de la bouteille que la flasque peut laisser présager les conjonctions esthétiques et utopiques et leurs valeurs respectives. La preuve est que si on décide de mettre la flasque dans la poche antérieure du pantalon son confort se transformera exactement en son contraire : on ne pourra ni s'asseoir ni marcher. Aucune autre utilisation, ni ludique ni déviante, de la flasque ne sera possible : elle est en fait – pour reprendre l'exemple de Floch – une sorte de couteau suisse (avec un seul élément) qui prétend être un Opinel. Elle dit qu'elle renvoie à une expérience esthétique qui n'est pas la conséquence de son utilisation, ni le résultat d'un faire concret, et que pour cela elle n'aura jamais lieu ; et même si elle a lieu, elle sera toujours la même expérience et, donc sensiblement identique et répétitive, fondamentalement stéréotypée... et un tantinet punitive.

L'Opinel permettait presque par hasard un contact rapproché et délicat avec le monde (par exemple, lors de l'opération de nettoyage d'un morceau de bois ou du sabot d'un cheval), laissant à l'utilisateur les compétences nécessaires au contact physique. La flasque ergonomique, en revanche, porte déjà tout en elle-même, des compétences et des performances, en laissant à l'utilisateur le souvenir visuel d'une expérience tactile qui, en fait, n'est jamais vécue. Ainsi, la convocation de la sensorialité n'est plus, comme dans le cas de l'Opinel, l'activation d'un programme esthésique-esthétique par lequel le bricoleur entre en

contact intime avec le monde. Au contraire, le « point tactile » (comme le point de vue dans une peinture) est ici complètement préétabli, établi dans ses parcours, qui peuvent être ceux-ci, et pas d'autres. Il y existe donc le risque – si on suit l'avertissement de Bertrand (1995) – d'une *stéréotypie du sensible* vers laquelle de nombreuses productions industrielles contemporaines semblent aller, et que la flasque concrétise parfaitement. La confiance qui est apparemment au fond de la forme de vie préfigurée par la flasque repose en effet sur un système de contraintes encore plus profond, sur une idéologie, dit Fontanille, « égocentrée » qui veut redonner à l'homme ce qu'elle lui a préalablement enlevé.

Pourquoi – il faut se le demander sérieusement – ce besoin d'intimité est-il aussi fortement ressenti aujourd'hui? Pour quelle raison les productions industrielles (supportées par l'imaginaire de la publicité) tendent de plus en plus à nous offrir des objets « naturels », des objets qui nous aiment, qui nous protègent, qui protègent notre santé, qui alimentent notre bien-être? À quoi d'autre les objets devraient-ils en effet *tous* servir, si ce n'est comme instruments de notre bonheur? L'objet « intimisé » créé par le bio-design – estime Fontanille (1995 : 56) – est la réponse au fait que l'objet technologique a été la plupart du temps présenté comme un ennemi de l'homme, comme un « anti-sujet » qui n'a pas respecté les compétences déjà inhérentes à l'homme : il a même exproprié ce dernier de ses propres compétences. L'hypothèse d'une technologie « intimisante » « serait donc la représentation d'une hostilité, d'une étrangeté qui vient d'une altérité attribuée au monde des objets technologiques. La solution est donc dans l'« humanisation » des objets, à savoir, dans la neutralisation de leur altérité, en les équipant du sème /humain/ par l'intermédiaire de ce peu qu'ils ont en commun avec le sujet humain : le volume, la structure et la consistance d'un corps physique ». Comme dans le cas de l'Opinel, la flasque (et en général toute la production ergonomique) est un objet qui est devenu sujet. Toutefois elle n'est pas un sujet-instrument délégué par un sujet-être humain, mais un instrument qui a absorbé sur lui l'humanité de son destinataire, qui a considérablement réduit ses possibles expériences.

9. Matérialistes et moralistes

L'approche théorique et les analyses que nous avons présentées ont des conséquences spécifiques sur le plan de l'enquête sociosémiotique, puisqu'elles restituent une image de très différente de celle de la société traditionnelle. Si un objet joue parfois des rôles narratifs en tant que sujet, si on lui délègue des fonctions pratiques et des significations sociales généralement incarnées par des acteurs humains, cela implique qu'il fasse partie de la société dans son ensemble. La société, en d'autres termes, n'est pas seulement le résultat transcendant du rassemblement d'individualités qui la composent, mais elle comprend aussi tous les objets auxquels on a délégué des fonctions purement humaines. Les êtres sociaux sont à la fois des sujets humains et des sujets « non-humains », ces derniers regroupant notamment les objets, mais aussi et surtout, ces « hybrides », humains et non-humains, nés des rencontres plus ou moins aléatoires, plus ou moins durables, entre des acteurs humains et des acteurs non-humains.

Celui qui a avancé cette idée, implicite dans les études de sémiotique des objets, le sociologue des techniques B. Latour, a insisté sur l'idée que les acteurs présents dans notre société sont des composants hybrides, des synthèses partielles et momentanées de subjectivité humaine et de subjectivité non-humaine, des personnes et des choses qui, chacune à sa manière mais dans une complémentarité constante, agissent dans le domaine social, en le constituant et en le transformant¹¹³. Toute différence entre les sociétés humaines et les groupes d'animaux passe par exemple, et paradoxalement, par le fait que les derniers n'usent que très rarement de la délégation d'actions à des objets, et donc les collectifs qu'ils constituent ne comportent pas d'hybrides de cette sorte. En revanche, dans les sociétés à dominante humaine, la délèga-

¹¹³ Cf. surtout Latour (1992, 1993, 1996, 1998).

tion technologique est une situation constante, nécessaire à la construction et à la reconstruction continue des interactions sociales individuelles ainsi que de la structure sociale dans son ensemble. L'étude des modes d'organisation et de fonctionnement des dispositifs technologiques doit donc être une analyse sociologique à tous égards, qui ira au-delà de l'opposition entre – dit Latour – les « moralistes », d'une part, et « matérialistes », de l'autre.

Considérons la relation entre une personne et une arme. Pour le matérialiste, rappelle Latour,

l'arme effectue une action en vertu des parties matérielles qui ne sont pas liées aux qualités sociales de celui qui l'utilise. Un bon individu, un citoyen qui respecte la loi, ne devient mauvais et dangereux que parce qu'il a une arme (Latour 1998 : 18).

Le moraliste, au contraire,

voit l'arme seulement comme un support transitoire des relations sociales, mais l'objet n'accomplit rien en soi-même ou en vertu de ses composantes matérielles. Il est seulement un outil, un moyen, un instrument, un support neutre de volonté. Si celui qui utilise l'arme est bon, l'arme sera bien utilisée et tuera seulement à bon escient. Si celui qui utilise l'arme, au contraire, est un voleur ou un fou, alors, sans aucun changement pour ce qui concerne l'arme ; le meurtre [...] sera tout simplement plus efficace (Latour 1998 : 18-19).

Ainsi, si dans le premier cas on considère uniquement les *fonctions* techniques de l'arme, dans le deuxième, on ne regarde que les *fins* humaines sur la base desquelles les sujets agissent. Et il s'agit, on peut le voir facilement, d'une opposition en système, d'une axiologie qui permet l'instauration et le bon fonctionnement des deux pôles du système ; en un mot, d'une dialectique.

Le matérialiste comme le moraliste oublie donc que pour manier une arme et pour l'utiliser il est nécessaire de produire, *par traduction*, un nouvel actant et, par conséquent, un nouveau programme d'action. Ce programme ne correspond ni à une simple fonctionnalité technique, ni à une simple finalité humaine. Latour souligne :

Une personne est différente avec une arme à la main. L'essence est existence et l'existence est action. Si l'on est défini par ce que l'on a, par la série d'associations dans lesquelles l'on est impliqué, par les actions que l'on accomplit, alors on est modifié par le fait de tenir une arme, et on l'est à des degrés variables, en fonction du poids des autres associations dans lesquelles on est impliqués. (Latour 1998 : 21).

Mais la traduction entre les fonctions et les fins est symétrique : l'homme qui tient un pistolet passera, par exemple, de l'état de colère à l'envie de tuer ; inversement, le pistolet lui-même, une fois tenu en main, se transforme d'un objet inerte gardé dans un tiroir en pistolet pointé sur quelqu'un qui lui fait face, terrorisé par sa présence. Un *hybride* est donc né – « l'homme-arme » ou « l'arme-personne » – « dont la seule chose qu'on peut dire est qu'il agit » et auquel il faut attribuer l'entière responsabilité de son action.

Ainsi, par exemple, une personne avec un téléphone portable dans sa poche n'est pas le résultat de la somme des caractéristiques de la première avec celles du deuxième, ce n'est pas quelqu'un qui, en raison de la possession de cet instrument, fait valoir des possibilités de communication qu'il n'avait pas auparavant. Il s'agit, au contraire, d'une nouvelle forme de subjectivité, d'un véritable « homme-portable » qui a des exigences, des besoins, des programmes d'action, des systèmes de valeurs qui se déversent sur la société dans laquelle il est immergé, en la transformant radicalement¹¹⁴. Le téléphone portable n'est pas une simple prothèse technologique qui permet l'exercice de certaines pratiques de communication précédemment impossibles, mais un véritable acteur qui joue des rôles sociaux partiellement inscrits dans sa conception initiale.

¹¹⁴ Cf. Marrone (1999).

L'analyse sémiotique des objets, ainsi, débouche dans une enquête de sociosémiotique plus générale, où l'examen des structures internes de l'objet entre rapport avec l'examen de ses relations extérieures avec le sujet ; des relations extérieures qui ne sont pas pour autant – selon l'hypothèse de Latour – moins importantes pour la reconstruction de la dimension symbolique de l'objet même. Il en ressort – comme le montre A. Semprini¹¹⁵ – que l'objet non seulement n'a rien de « objectif », dans le sens empiriste ou positiviste du terme, mais il revendique sa nature intrinsèquement *intersubjective* :

l'objet se constitue, se définit et s'offre à une existence et à une utilisation seulement et exclusivement à l'intérieur d'une authentique relation d'intersubjectivité. Cette relation est constitutive et non simplement mécanique. De plus, elle est une relation partagée et coopérative, mais pas nécessairement consensuelle (Semprini 1995 : 111-112).

En effet, aucun objet ne pourrait avoir un sens si ce n'était dans un contexte et dans une situation sociale, une relation intersubjective qui en fait plus ou moins un protagoniste. Pour revenir à l'exemple de Latour, l'arme est un objet dans lequel sont virtuellement présentes certaines utilisations que la situation concrète actualise. Pourtant, puisque souvent l'objet joue justement le rôle narratif du sujet, il contribue de manière décisive à constituer le contexte, à en articuler la signification, à en transformer la configuration et, par conséquent, le sens. Au moment où l'arme est en main d'une personne et que, par traduction, un nouvel actant doté de son propre programme d'action entre en scène, alors une situation intersubjective est instaurée, dans laquelle les individus impliqués vivent des relations très différentes de celles qu'ils auraient vécues si aucune arme n'était apparue entre eux.

Conformément à la démarche sociosémiotique qui élimine toute distinction conceptuelle entre texte et contexte (cf. chap. 1), et tout problème ultérieur lié à l'orientation de la relation entre ces deux termes, la nature textuelle de l'objet, ses configurations expressives et sémantiques ne sont pas inscrites dans le sujet lui-même, en tant que propriétés ontologiques qu'il posséderait en propre, pour ainsi dire, en raison de sa naissance, de sa nature ou d'une quelconque intention de conception. Au contraire, elle doit être considérée dans une situation narrative spécifique, dans laquelle c'est le sujet qui projette et inscrit ses valeurs dans l'objet, mais aussi, inversement, l'objet qui présuppose certaines formes de subjectivité par lesquelles il peut (ou veut, ou doit) entrer en relation.

Ainsi, encore, l'introduction et la diffusion du téléphone portable ne répond pas seulement à la nécessité (dérivée ou construite) de pouvoir passer des appels et d'être joignable toujours et partout. Cette exigence, en fait, quelque peu prévisible dans une société basée sur la communication et sur des déplacements fréquents de ses acteurs, a progressivement été accompagnée, sinon remplacée, par toute une série d'évidentes transformations macro- et microsociales : la modification des heures de travail, ou du concept même d'horaire de travail (et de son complément : les loisirs) ; la resémantisation de ce qu'il est convenu d'appeler des non-lieux (aéroports, supermarchés, stations-service des autoroutes, etc.) en espaces identitaires parfaitement utilisables ; la renégociation des relations intersubjectives dans une nouvelle forme de « panoptique auditif », telles que celles entre parents et enfants ou, entre mari et femme, ou entre amants, maintenant tous toujours « traçables », potentiellement contrôlables, à tout moment et tout lieu (Marrone 1999).

Un autre exemple pourrait être celui de la chaise du dentiste d'aujourd'hui, étudié par F. Marsciani (2007), qui a fortement modifié sa configuration objectale (la forme, les traits des matériaux, les composantes de base et de leur mode d'utilisation) par rapport aux vieilles chaises mécaniques d'il y a quelques décennies. En réunissant dans un seul macro-objet des outils et des technologies auparavant séparés, elle a changé le type le sujet qu'elle est desti-

¹¹⁵ Semprini (1995). Cf. aussi Deni (2003), Fontanille et Zinna éd. (2005), Mangano (2011, 2013). Pour un point de vue différent voir Coquet et Petitot éd. (1991). Un travail sémiotique parallèle sur les objets et le design est celui de A. Beyart-Geslin (2012, 2015).

née à recevoir (ce n'est plus un individu malade qui doit être rétabli, mais un corps souffrant à accueillir et à soigner), et elle a transformé aussi le type de relation entre le médecin et le patient, sinon l'idée même de soin médical. Aller chez le dentiste aujourd'hui est très différent d'il y a quelques décennies : la transformation diachronique de la chaise est là pour le montrer, et pour la revendiquer.

10. Intersubjectivité et interobjectivité

Pour résumer ce qu'on vient d'illustrer, on peut dire que dans l'étude des objets de la vie quotidienne, la sémiotique a dépassé la dichotomie traditionnelle /instrumentalité vs esthétique/, ainsi que l'opposition /dénotation vs connotation/, sur lesquelles a travaillé la sémiologie de la première heure. Ce dépassement est dû à la prise en charge de la procédure narrative de valorisation : avant tout, un objet porte une valeur poursuivie par un sujet. Ainsi, en plus de sa composante configurative (décomposition) et taxique (différenciation), l'objet a d'abord une composante fonctionnelle, dans laquelle sont placées non seulement des problèmes « pratiques », mais aussi « mythiques » : la fonctionnalité pratique, de ce point de vue, est l'une des nombreuses possibilités symbolico-sociales impliquées dans l'objet. Dans le sillage de ces premières réflexions, les études sociosémiotiques sur les objets ont insisté sur deux aspects très spécifiques de l'objectivité : (i) la nature sociale, intersubjective de l'objet, le fait qu'il peut être défini par les pratiques dans lesquelles il est placé ; (ii) les aspects esthétiques de l'objet, à savoir, ces qualités sensibles qui le mettent en relation avec une corporalité « en situation ». Pour décrire l'objet, il est toujours nécessaire de décrire les relations qu'il établit avec un sujet, qu'il soit conçu comme un sujet social, ou comme un corps propre.

Il reste encore un autre aspect à étudier : celui de l'*interobjectivité*, de la manière dont les objets, en se plaçant en tant que sujets ou parties constitutives des sujets, entrent également en relation avec d'autres objets, eux aussi narrativement considérés comme des sujets ou comme leurs parties constitutives¹¹⁶. Tout comme il existe des relations sociales entre des sujets humains, il faut supposer l'existence de relations entre des objets qui font également partie de la société. Les procédures de valorisation de l'objet, en fait, passent à travers une comparaison préalable (plus ou moins implicite) que le sujet effectue sur un champ de virtualités objectales très vaste mais aussi très précis. Quelles sont donc les relations que les objets établissent entre eux ? S'agit-il de régimes « démocratiques » (dans lesquels les différents objets sont paritaires), ou « oligarchiques » (dans lesquels, un nombre réduit d'objets domine sur les autres) ou « tyrannique » (dans lequel un seul objet domine tous les autres) ? Quels types de hiérarchie objectale sont donc possibles dans des contextes différents de notre vie quotidienne ? Quels sont les critères de pertinence qui établissent ces hiérarchies ? Et encore : comment les objets s'associent-ils entre eux pour former des configurations objectales plus grandes ? S'agit-il de liens « matrimoniaux » ou « illégitimes », socialement prescrits ou simplement tolérés par la communauté des sujets-sujets et objets-sujets ?

En utilisant une distinction classique de la sémiotique structurelle, le premier chemin à suivre pour entreprendre une enquête sociosémiotique de l'interobjectivité sont : (i) celui de l'identification des *relations paradigmatiques* : les hiérarchies d'objets, les systèmes de classification, les définitions et les redéfinitions des pertinences ; les problèmes de circulation des objets dans le récit ; le parallélisme entre les procédures de valorisation et les procédures de

¹¹⁶ On doit préciser que l'acception dans ce terme sera utilisé est plus large que celle que Latour adopte dans ses écrits. Latour (1996b) utilise le terme « interobjectivité », tout en l'opposant à celui de « intersubjectivité », pour insister – comme indiqué ci-dessus – sur le rôle fondamental de la technologie dans la construction et dans la reconstruction des relations sociales. Au contraire, ici, tout en partant de cette hypothèse théorique, nous l'utilisons dans le sens, pour ainsi dire, plus littéral, à savoir, pour désigner les relations entre les objets (qui se superposent et se mêlent aux relations entre les sujets et à celles entre les sujets et les objets).

dévalorisation (l'usure, l'abandon, la perte, la redéfinition des valences, etc.), les objets voulus et les objets non plus (ou pas encore) voulus ; (ii) celui de la reconstruction des *relations syntagmatiques* : la mise en relation des objets in praesentia ; depuis les descriptions de l'habillement, tout en passant par le multimédia, on retrouve le même problème de « cohabitation » des objets individuels (pantalon + chemise + cravate) et de constitution de macro-objets qui en découle (un look).

Un autre domaine d'exploration est certainement celui qui concerne la production et la transformation des *actants* dits *collectifs*, à savoir de toutes ces formes de subjectivité constituées par la somme relativement constante d'acteurs individuels : une classe, un groupe, un parti, une société par actions, etc. Il faut rappeler – comme l'a expliqué Landowski (1989) – qu'un actant collectif souvent se constitue sur la base de certains intérêts communs précisément définis (comme dans une entreprise commerciale) ou sur la base de valeurs explicitement partagées (comme dans un parti politique). Landowski (1997) a indiqué, cependant, que dans de nombreux autres cas, par exemple dans les groupes de jeunes, il existe des formes très différentes de construction de l'« appartenance », qui ne passent ni par des objectifs pratiques ni par des valeurs idéales, mais par ce qu'on pourrait appeler une *figurativité partagée* : une figurativité qui produit une sorte d'« apparaître » commun, reconnaissable en soi et donc distinctif. Cette figurativité partagée s'établit grâce à des choix communs de types d'objets (vêtements, maquillage, piercings, etc.) qui signalent une certaine appartenance à un groupe, et mettent donc l'accent sur une différence de sens par rapport à l'appartenance à d'autres groupes. La diversification des modes (vestimentaires et non) répond à ce besoin de fusionner et en même temps d'exprimer des identités collectives en évolution – à savoir, des formes d'intersubjectivité – par l'utilisation d'un jeu de configurations interobjectives également en constante évolution. Étudier ce genre de « formes de vie » revient à étudier certains mécanismes constitutifs de transformation du social.

13-Le discours des lunettes ¹¹⁷

1. Le discours des lunettes

De quoi parle donc cet objet très particulier de notre vie quotidienne qu'est une paire de lunettes ? Il nous accompagne fidèlement à chaque moment de la journée, se loge près de nous quand nous n'en avons pas besoin, ou bien est rangé dans un sac, ou momentanément posé sur une étagère. Mais il est toujours prêt à se percher sur le nez et sur les oreilles pour mener à bien sa fonction inaliénable. *Fonction* ? Une notion aussi funeste qu'indispensable quand on a à faire à un produit comme des lunettes, qui se range sans hésitation dans la catégorie des objets de design. *Fonction* ? Un terme malheureux, polysémique, dont on abuse et qu'on a problématisé de mille manières. Une notion qui s'invite au débat, envahissante et importune, et qu'on ne peut pas éviter. On l'écarte bien loin, et on le retrouve plus gaillard que jamais. Indispensable.

Résignons-nous donc, et procédons comme d'habitude : quelle est la fonction des lunettes ? La grande bifurcation, on le sait, est très simple, au moins à première vue : lunettes de vue vs lunettes de soleil, deux types de technologies très différentes avec des tâches très différentes. Une *prothèse de correction*, la première, et une autre *de protection*, la seconde. La première est de type médical, liée à un corps-mécanisme qui se détériore et doit être perfectionné et mis au point, pour améliorer le regard que nous portons sur le monde, soit pour le connaître dans son ensemble, soit pour l'explorer dans ses détails. La seconde est de type plus pratique, en relation avec un corps qu'il faut protéger et dorloter, et qu'il faut se représenter comme refermé sur son intimité, et s'efforçant de se défendre contre les excès du monde environnant.

Il ressort de cette distinction fonctionnelle une forte opposition : si les lunettes de vue présupposent un mouvement du sujet vers le monde, les lunettes de soleil supposent le mouvement inverse, du monde vers le sujet. Et, comme toutes les oppositions fortes, elle est constamment mise à l'épreuve par les faits et par les projets, les usages et les abus, mais aussi et surtout en raison d'un autre besoin social qui s'infiltré subrepticement jusqu'à déloger les deux autres : la préoccupation esthétique. Le corps-mécanisme et le corps-refuge cèdent alors la place au corps voulu et voulant, sujet de séduction et objet de plaisir : pour résister, les deux fonctions peuvent se réunir (des verres correcteurs qui protègent aussi des rayons du soleil), mais cette hyper-fonctionnalisation cache mal la préoccupation esthétique qui la dépasse, de sorte que le terme complexe – le destin est cruel – peut même être remplacé progressivement par un terme neutre (des lunettes avec des verres transparents non-correcteurs), qui ne vise plus qu'à l'embellissement. On retrouve ce renversement historique dans une formulation lapidaire: d'outil pour voir, les lunettes sont devenues objet à voir.

Les conséquences théoriques et pratiques, du point de vue de la conception comme de la communication, sont importantes, notamment parce que les oppositions habituelles sont remises en question. D'une part, toute visée esthétique peut à tout moment être interprétée comme une fonction, soit d'ordre pratique (séduire, se reconforter), et soit consumériste (faire des économies sur les frais d'esthéticienne, éviter le divan du psychologue). D'autre part, toute intention instrumentale peut être lue comme une volonté d'atteindre un certain but, la recherche d'un sens ou de quelque valeur, un désir de s'accomplir soi-même. Dans les deux cas, les dichotomies standards du design comme fonction/esthétique, instrumentalité/beauté, praticité/ornement peuvent être prises en charge et mieux articulées dans un paradigme interprétatif de type sémiotique, selon lequel toute action humaine n'est que la

¹¹⁷ Paru dans E/C, 3-4, 2009 ; puis dans mon livre *L'invenzione del testo*, Roma-Bari 2010.

mise en relation d'un sujet doté d'une certaine volonté et de capacités avec un objet socialement caractérisé par des valeurs collectives qui le transcendent.

Tout se passe alors comme si, pour expliquer plus en profondeur et mieux comprendre un objet tel que les lunettes, on devait prendre un grand recul pour saisir une vaste scène sociale. Il ne s'agit plus d'examiner seulement l'objet lui-même (abstraction philosophique que le sens commun accepte, par pure habitude, comme évidente), mais tout le cadre de sens dans lequel il se donne comme charnière ou point de friction, comme un pli – momentané ou partiel, absolu ou débordant selon les cas – dans l'expérience subjective quotidienne. Dans cette perspective, l'objet en question contribue à la construction ou la déconstruction, à la génération ou à la transformation de significations humaines et sociales beaucoup plus générales. L'objet-lunettes – qu'on le considère comme conçu et construit, ou promu par la publicité, commercialisé, vendu et acheté – n'accède à sa propre physionomie qu'une fois inséré dans le théâtre de l'intersubjectivité, et à condition d'y trouver un rôle précis dans les jeux de fiction et de secret, d'apparence éblouissante et de triste réalité, d'objectifs de voyeur et de poses exhibitionnistes. Dès lors qu'il est ainsi intégré et doté de rôles, l'objet participe, à sa manière quelque peu prosaïque, aux tentatives de reconstruire un projet de vision du monde – dans tous les sens – de focalisation de l'extériorité, d'ancrage scopique et de propension vers l'au-delà. Les lunettes corroborent des relations incertaines, permettent ou empêchent les contacts, déplacent les temps et les moments d'une possible rencontre, recalculent les rythmes de l'existence, proposent de nouveaux équilibres entre le sujet qui voit et l'objet vu. Séduire, se cacher, montrer qu'on séduit, montrer qu'on se cache. Et plus encore, le tout dans un univers de discours qui dépasse l'objet en soi, de même que le travail de design qui a été nécessaire pour le produire, pour investir plus largement toute une série de pratiques et de symboles, de corps et de choses, de mots et de gestes.

Ceci est la raison pour laquelle nous pouvons parler d'un *discours des lunettes* : d'abord, dans le sens du discours qui est prononcé sur elles, avec un millier de mots, d'images, de poses, de gestes, de textes qui les décrivent et les racontent, les mettent en scène et les promeuvent ; et puis, aussi dans le sens du discours qu'elles tiennent à plusieurs reprises et pour plusieurs destinations, avec leurs formes et leurs dimensions, leurs matériaux et leurs couleurs, mais aussi avec toute l'aura sémantique – faite de pratiques et de programmes, d'expériences et de narrations, de poses et de mythologèmes, d'affects et de sensations – qu'elles produisent et qui, en même temps, les produit. Au point que, comme toujours dans la sémiotique, le discours *sur* et le discours *par* finissent pour s'imbriquer et se confondre, dans un jeu continu entre langages-objet, connotations et métalangages : les discours tenus par les lunettes génèrent des (méta)discours qui les redisent (les « représentent », plus banalement) ; mais, même ces derniers, tout en circulant dans le monde social, génèrent à leur tour des formes de valorisations et des pratiques d'usage qui en découlent. Pour résumer, les dichotomies fonction/forme ou instrumentalité/esthétique, sur lesquelles on se dispute encore, peuvent être repensées, dans une perspective sémiotique, comme autant d'effets de sens, comme des oppositions sémantiques, des jeux de sens. Il n'y a jamais, en tant que telle, la fonction d'un objet, mais quelque chose en lui qui en quelque sorte la signifie ; de même qu'il n'y a jamais la beauté en soi dans l'objet, mais quelque chose d'autre qui, dans l'objet, la signifie.

2. Une histoire simple

C'est ainsi que, ayant renoncé à rechercher une origine, même fonctionnelle, et perplexes envers tout objectif eschatologique, on propose maintenant, pour reconstruire un univers discursif propre au design des lunettes, de commencer à partir d'un point quelconque, à condition qu'il soit sensible et sensé. C'est pourquoi nous décidons, non sans quelque arbitraire,

mais en toute conscience du risque encouru, de commencer par une peinture, et par un lieu, ou plutôt, par une peinture placée dans un certain lieu.

À Trévise, dans le Chapitre situé à proximité de l'église San Nicolò, dans les quatre murs de la grande salle centrale on retrouve quarante portraits peints par Tommaso da Modena qui représentent autant de frères dominicains célèbres, au travail, chacun dans sa propre niche-bureau. Selon le cas, ils écrivent, ils copient, ils lisent, ils comparent deux ou plusieurs manuscrits, ils indiquent un point précis, ils taillent un crayon, ils trempent la plume dans l'encrier, ils coupent, mesurent et ainsi de suite [fig. 1]. Tous semblent absorbés dans leur travail, et fiers de l'instrument qu'ils utilisent à cet effet, fût-ce seulement le doigt qu'ils pointent vers une certaine partie du manuscrit. Sérieux et graves, c'est comme si leurs programmes d'action les saisissaient au moment précis d'une compétence déjà parfaitement acquise, ce qui en fait des sujets actualisés selon le pouvoir-faire, des êtres hybrides – moitié corps, moitié instrument – sur le point d'accomplir l'acte fondamental auquel ils sont appelés. L'un d'entre eux deviendra probablement Pape pour cela aussi ; beaucoup d'autres seront élus parmi les saints du Paradis.

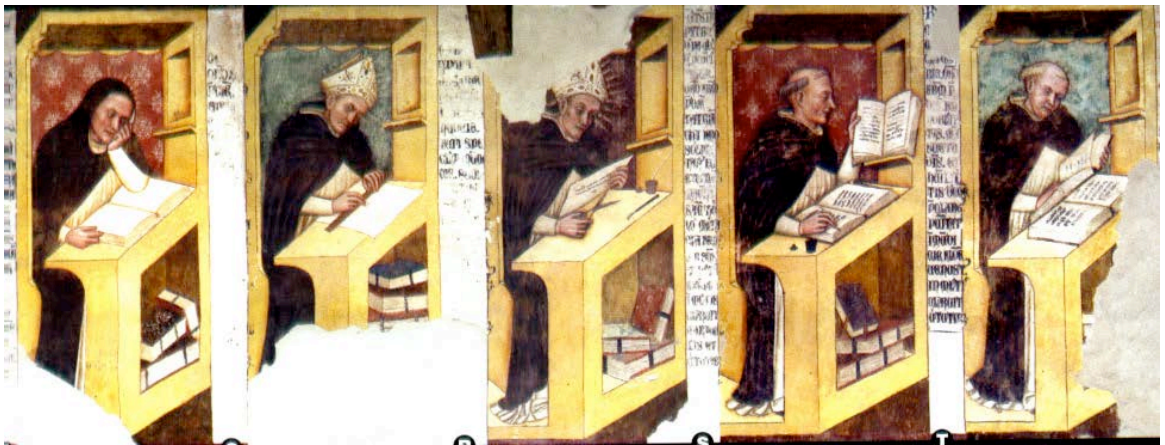


fig. 1. Tommaso da Modena, les frères dominicains au travail ; salle capitulaire du couvent de Saint-Nicolas, Trévise



fig. 2. Hugues de Saint-Cher
(euphoriquement au travail)



fig. 3. Annibaldo Romano (inerte, très triste)

Parmi ces fresques, il y a une image célèbre de Hugues de Saint-Cher qui selon les experts est l'une des premières représentations visuelles des lunettes dans la culture occidentale [fig. 2]. Grâce au rare support technologique – on est en 1352 – le frère travaille dur : avec une main il tient la plume, avec l'autre il pointe une ligne du texte, en l'annotant avec une exper-

tise extraordinaire, notamment grâce à l'apport technico-pratique des lunettes posées sur son nez qui garantissent la clarté visuelle et la précision philologique.

Si on passe du texte même de la fresque à son environnement macro- ou inter- ou contextuel, la salle dans son ensemble, on est frappé par le fait qu'exactement en face de Hugues, comme en miroir sur le mur parallèle, on voit Annibaldo Romano, dans une pose visiblement paresseuse et ennuyée [fig. 3]. Les deux ne semblent pas tenir compte l'un de l'autre, ils s'ignorent. Pourtant, le dispositif topologique produit par la relation entre la fresque et la composition architecturale – sensiblement hétérogène, mais bien articulée du point de vue formel et, donc, sémantique – fait en sorte qu'ils sont en relation, comme dans une rime poétique, en même temps parallèle et inversée. Ils sont en face l'un de l'autre, donc parallèles, et c'est ce parallélisme expressif et spatial qui fait ressortir l'inversion des effets de sens : Hugues se penche activement sur la page, il lit et écrit en même temps, il est donc doublement actif ; Annibaldo ne fait absolument rien, il a l'air fatigué, la tête appuyée sur la paume de la main : très probablement il a abandonné la lecture, une activité qui, visiblement, le fatiguait. Si, de tous les moines présents dans la salle, Hugues est certainement le plus actif et productif, il fait et sait faire grâce à cet engin extraordinaire posé sur son nez, alors qu'Annibaldo est l'un des rares, sinon le seul, qui ne fait absolument rien : peut-être médite-t-il sur ce qu'il vient d'apprendre, mais on peut en douter. La catégorie sémantique qui régit l'opposition est alors de nature aspectuelle : accompli / inaccompli.

Voilà donc l'esquisse d'une histoire, d'un avant et d'un après, avec une valeur téléologique : Annibaldo est un non-sujet, dépourvu du vouloir et du pouvoir-faire qui lui permettrait une lecture continue, attentive et productive ; de son côté, Hugues a réussi à acquérir la compétence correcte – les lunettes – et passe avec succès à l'action. Si les deux peintures, prises isolément, font partie d'une théorie des portraits à valeur purement épideictique, le dispositif topologique du Chapitre raconte, en revanche, la valeur utopique, donc fortement euphorique, que les lunettes acquièrent une fois placées dans le bon contexte narratif, en déclenchant une sorte de méta-technologie du regard. Si les deux moines ne se regardent pas, dans les limites et conventions figuratives propres à une fresque individuelle, ils s'observent pourtant, plus abstraitement, si l'on prend en compte l'organisation topologique et plastique de la salle toute entière : d'abord absent de la composition textuelle et figurative, l'échange de regards est proposé et redoublé dans le discours architectural, qui parle justement des lunettes en tant que protagonistes d'un récit qui ressemble aux contes traditionnels typiques, où un manque qui est comblé conduit à la glorification du héros. Par conséquent, dans ce discours, les lunettes ont bel est bien une *fonction* : non pas dans le sens étroit et instrumental (comme chez Sullivan), mais dans le sens étendu et narratif (comme chez Propp).

3. L'invention des lunettes

L'invention des lunettes, on le sait, a des conséquences extraordinaires, du moins en proportion de la taille et de la simplicité de l'objet (cf. Maldonado 2002). Elle modifie fortement les hommes et les choses, les expériences et les objectifs, les pratiques de vision et les formes de vie, les cadres sociaux et les modèles culturels. Il y a d'abord, à la fin du XIII^{ème} siècle, les verres pour presbytes, comme celles que porte Hugues de Saint-Cher, ou comme celles qui sont soustraites, lors d'une bagarre confuse, à Guillaume de Baskerville, le philosophe-investigateur-bibliophile et protagoniste du *Nom de la rose* de U. Eco: elles sont l'instrument grâce auquel non seulement les « hommes de serre », même âgés, peuvent continuer à faire leur métier « clairvoyant » (de scribes, copistes, calligraphes, notaires, marchands, enseignants, juges, usuriers, etc.), et donc, finalement, à exercer leur pouvoir économique. Mais les « hommes de plein vent » eux aussi (chasseurs, bergers, maçons, marins, soldats, etc.) peuvent décider de gravir l'échelle sociale et devenir « hommes de serre », en favorisant ainsi la mobilité et les transformations sociales bien connues dans l'Europe du XIV^{ème} siècle.

Le besoin de corriger la vue des presbytes, entre autres, doit être mis en relation – comme cela a souvent été noté – avec une exigence accrue dans l’observation, l’attention et l’étude des faits de la nature, du microcosme au macrocosme. C’est notamment ce qui a contribué, grâce à l’essor des microscopes et des télescopes, à l’avènement de la précision dans notre rapport à la nature. Les noms de Galileo, découvreur de planètes grâce à son télescope, et de Spinoza, lunetier génial, suffisent à marquer cette grande transformation historique. C’est pourquoi le seul fait de pouvoir corriger la vue des presbytes, cette nouvelle possibilité de (continuer à) bien voir de près, prend une dimension quasi mythique dans l’histoire de la science et, au-delà même du bénéfice scientifique de ce progrès technologique, porte comme une aura légendaire d’autorité et de sagesse qu’elle n’a jamais totalement perdue.

L’histoire des verres pour les myopes est bien différente. Ils n’ont été inventés qu’au milieu du XV^{ème} siècle, dans une société déjà bien changée, et se sont diffusés presque sur le même mode que la longue-vue, c’est-à-dire non plus l’instrument exclusif du savant austère, mais presque comme un gadget avec lequel on pouvait caricaturer, en soirée et en petit comité, le geste titanique de l’observation de loin. Le regard qui scrute le cosmos à travers le télescope n’est pas seulement perfectionné et « augmenté » par l’outil technique, mais il est en outre déplacé, rapproché, situé « à la bonne distance » pour accéder à une compréhension correcte de ce qui est vu, et aux éventuelles manipulations qui en découlent. Il en va de même pour les lunettes qui corrigent la myopie, car elles permettent de voir des choses et des personnes qui ne savent pas qu’elles le sont, et qui ne voient pas qui les regarde. Bref, le verre pour myopes – dans sa phase initiale – est avant tout un outil pour espionner, pour voir sans être vu, avec toutes les tenants et les aboutissants facilement prévisibles. Et lorsque leur diffusion sociale en a fait un objet tout à fait commun, c’est alors la problématique inverse qui s’impose : être regardé pendant qu’on les pose sur le nez, apparaître comme un sujet qui négocie sa physionomie naturelle supposée, avec toute les questions esthétiques qui en découlent.

Celui qui s’équipe de ces nouvelles lunettes porte en quelque sorte un masque ou une prothèse consacrés au culte (même dégradé) de la connaissance objective du monde. « La myopie à toujours été mon regret – dit un personnage d’Edgar A. Poe dans *Les lunettes* – mais j’ai eu recours à tous les remèdes, sauf aux lunettes. Puisque je suis jeune et beau, il est naturel que je les déteste et j’ai absolument refusé de les utiliser. Je ne connais rien d’autre qui défigure plus l’apparence d’un jeune homme, en imprimant aux traits un air de candeur affecté ou même de bigoterie et de vieillesse ». Être quelqu’un « qui porte des lunettes » - pour le meilleur ou pour le pire – restera longtemps une très forte marque de reconnaissance physiologique, comme le sait bien le protagoniste de *L’aventure d’un myope* par Italo Calvino, observateur attentif de soi-même dans le miroir, bien plus que du monde extérieur, par lequel il se sent constamment et obsessionnellement regardé et jugé.

Jusqu’à ce qu’au XIX^{ème} siècle, se diffusent des lunettes de protection contre les accidents au travail (mineurs, pêcheurs, soldats ...) et ensuite, au cours du XX^{ème} siècle, les lunettes de soleil comme accessoire de mode, qui introduiront d’autres scénarios et d’autres valorisations, les chances et les malchances de cet objet quotidien, qui associe son apparente simplicité à une formidable capacité de transformer le monde, donnent à son discours de fond – à travers les âges et les cultures - un caractère intrinsèquement narratif.

4. Objets, sujets, projets, programmes

Mais comment analyser sémiotiquement un objet, et construire sa signification ? Pour la sémiotique actuelle, un objet peut être analysé selon trois composantes : (i) par l’établissement de ses parties constitutives, presque invariantes (*composante configurative*) : pour les lunettes, c’est la monture (divisée en branches plus ou moins courbées derrière les oreilles, avec d’éventuelles plaquettes, etc.) ; (ii) par l’identification, parmi ces parties, de

celles qui le différencient d'autres objets dans le même domaine de pertinence – par exemple, même catégorie commerciale (*composante taxique*) ; dans le cas des lunettes, on aurait ainsi une classe qui réunit les lunettes, les monocles, les jumelles, mais aussi une autre qui réunirait les lunettes enveloppantes, opaques, invisibles, ostentatoires, etc. ; (iii) par l'identification de la composante soi-disant *fonctionnelle*, et qu'on préfère appeler *contextuelle* (pour ne pas retomber dans l'ambiguïté déjà signalée du terme « fonction ») ; avec cette composante, on ne travaille plus sur l'objet en lui-même, mais sur sa relation avec l'environnement d'usage, à la fois individuel et social, et donc, plus particulièrement : (iii.a) avec d'autres objets présents en même temps que lui et, qui ensemble forment un syntagme (par exemple, lunettes + autres accessoires assemblés dans la même tenue), (iii.b) mais surtout avec les sujets qui entrent en relation avec lui, et souvent le dotent d'un sens concret, effectif et changeant : les utilisateurs de lunettes, mais aussi les personnes avec lesquelles ces utilisateurs entrent en relation, ainsi que les personnes vues à travers les lunettes, et ainsi de suite.

Il doit être évident que ces trois composantes n'ont rien d'universel et d'ontologique, et qu'elles varient et s'adaptent selon les situations et les pertinences qu'un sujet social (individuel ou collectif) établit dans le moment concret d'une expérience de sens unique, ou lorsqu'un sujet épistémologique (l'analyste) déclenche un projet de description, en reconfigurant le champ dans lequel il va reconstruire l'articulation sémiotique des objets. Ainsi, par exemple, l'établissement des éléments invariants de la composante taxique et configurative varie selon les époques et les contextes. Dans une époque où les verres pour corriger la myopie fonctionnaient, on l'a dit, comme un substitut caricatural du télescope, le rôle des branches n'est pas encore établi, tandis que la puissance optique des verres est fondamentale ; plus généralement, par conséquent, la relation paradigmatique entre les lunettes et la longue-vue n'était pas alors d'opposition mais de parenté et de complément : ce qui aujourd'hui n'a plus aucun sens. De même, la configuration globale d'une paire de lunettes change selon qu'elles sont considérées comme un accessoire de mode, donc, un objet qui doit être vu, ou comme un outil pour mieux voir, donc un objet dont on préférerait qu'il ne soit pas remarqué.

En résumé, nous pouvons dire qu'entre la composante taxique et configurative (d'un côté) et la composante contextuelle (de l'autre) il y a la même relation réciproque que celle qui s'établit dans le langage entre le niveau de l'expression et le niveau de contenu : aucun des deux ne « précède l'autre », parce qu'ils se constituent réciproquement. C'est la décision sur le sens des lunettes qui doit déterminer les choix formels, stylistiques et techniques ; mais, en même, ces dernières orientent la signification des lunettes, individuellement et socialement. Ce qui confère au concepteur/designer un rôle précis et exigeant : « inventer » un nouveau modèle de lunettes implique de penser à son côté expressif (matériaux, formes, couleurs, tailles, etc.) et aussi à son contenu sémantique (significations, valeurs, contextes d'usage, etc.). Diminuer par exemple l'épaisseur et la taille de la monture d'une paire de lunettes jusqu'à la faire presque disparaître – ou, au contraire, l'épaissir et l'agrandir jusqu'à envahir une bonne partie du visage – participe déjà de l'esquisse d'un sens précis de l'objet, notamment en référence à la distinction entre un instrument pour voir qui ne doit pas être remarqué et un accessoire de mode qui se montre en cachant. Par conséquent, ces choix de conception visent un horizon de valeurs déjà identifiable, par rapport auquel se situe également l'utilisateur (« j'en ai besoin mais je voudrais me faire admirer » vs « elles ne me servent pas, mais je ne veux pas qu'on me regarde »).

En l'absence d'une claire conscience de ce double engagement – stylistique et social en même temps, *sémiotique*, pourrions-nous dire, pour faire bref – on risque d'adopter une hypothèse tout aussi inconsciente qui induira une manière de s'exprimer (sur le plan du style expressif) et/ou la répétition idéologique involontaire d'un système de valeurs (sur le plan du contenu). D'où l'engagement du designer qui est toujours, qu'on le veuille ou pas, à la fois

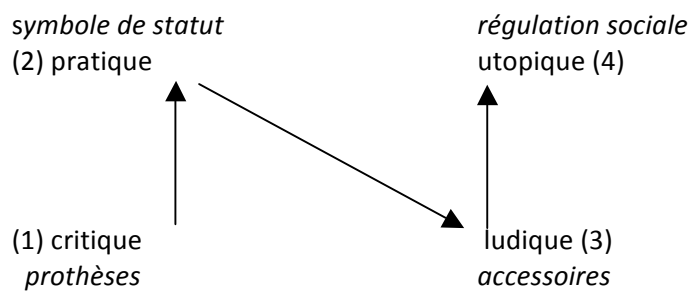
esthétique et éthique, matériel et politique, objectal et subjectal, non-humain et humain. Concevoir revient à établir un pont entre les choses et les personnes, les objets et les sujets, les techniques et les expériences ; voire, entre les *formes* de tout cela. En bref : on ne conçoit pas des choses ou des objets individuels, mais des relations entre eux.

À partir de l'univers du marketing et de la publicité, et même dans le domaine du design, la sémiotique peut s'occuper de l'articulation des significations sociales possibles qu'un certain objet peut revêtir – ou plutôt, des parcours typiques de valorisations, qui mènent à la constitution et à la jonction de valeurs individuelles et collectives. En premier lieu, une valorisation *pratique* : par exemple l'opposition de base lunettes « de vue » vs « de soleil » avec ses termes complexes (lentilles qui changent avec la lumière) et neutres (lentilles peu tentées) ; mais aussi avec des fonctions plus spécifiquement techniques (« de ski », « de course »...) ou plus banales (« d'après-midi », « de matinée », « très grandes pour se cacher »...), et ainsi de suite. En deuxième lieu, complémentaire du premier, une valorisation *critique* : par exemple, des lunettes bon marché, robustes, mais aussi pratiques, incassables, réglables en fonction de l'occasion, « ingénieuses » (ex.: les verres de vue s'insèrent sous les verres de soleil) etc. À la valorisation pratique s'oppose la valorisation *utopique*, qui concerne l'identité du consommateur, donc induit une subjectivation de l'objet, un déplacement de l'axe d'intérêt sur l'utilisateur : d'où l'importance des marques, des valeurs du luxe, de l'importance des styles de vie (sportif ou élégant, « nocturne », etc.). Enfin, une valorisation *ludique* concernant l'esthétique de l'objet, sa beauté ou son élégance ou son extravagance, etc., ou le divertissement du sujet, jusqu'à la négation absolue du côté pratique (exemple bien connu : les lunettes d'Elton John) (cf. Floch 1990).

Il faut garder à l'esprit que ces valorisations ne sont ni exclusives (un objet peut en avoir plusieurs, et hiérarchisées), ni établies une fois pour toutes selon des typologies prédéterminées de la production ou de l'usage. Les valorisations peuvent varier, tant en amont, selon le projet du designer (qui joue avec elles, les superposant, en les transformant ou les inversant, etc.), qu'en aval, pour des usages concrets qui peuvent ensuite devenir des normes partagées, jusqu'à devenir des règles de conception – par exemple, les lunettes portées sur la tête, en guise de bande ou de cercle pour retenir les cheveux (ce serait le résultat d'une praxis énonciative). Ainsi, le même objet, ainsi que son usage, peuvent avoir des valorisations différentes : par exemple, les lunettes foncées servent pratiquement pour se cacher et faire écran face au monde et aux autres (pensons à leur utilisation dans un enterrement), ou pour séduire (couvrir/découvrir ses yeux selon des rythmes stratégiques) ; elles peuvent fonctionner utopiquement, pour construire l'identité du consommateur avec son style de vie, ou ludiquement, pour s'embellir ou s'amuser à invertir les situations. La publicité de Ray-Ban, à laquelle on a fait référence, joue directement sur la mise en cause de la hiérarchie des valorisations du même objet, et inverse la perspective habituelle des lunettes noires pour se cacher, qui deviennent des lunettes pour s'afficher (il y a un spectacle).

Cela dit, nous pouvons esquisser un parcours, de type logique plus que chronologique, selon lequel les valorisations culturelles des lunettes vont de la prothèse au symbole, du symbole à l'accessoire de mode, pour arriver enfin au niveau du dispositif social. D'abord viennent les lunettes-prothèses (par excellence) : leur objectif principal est de protéger/renforcer/corriger (valorisation critique), selon une demande sociale de correction de la vue liée à des dynamiques spécifiques de renforcement du pouvoir et/ou de modification du statut. Par implication, on passe aux lunettes qui sont des symboles statutaires, qui signalent et affichent une fonction (valorisation pratique), mais sans l'exercer nécessairement, selon le principe sémiologique formulé par Barthes, selon lequel les objets finissent par signifier leur fonction plutôt que de l'exercer effectivement : ici, les lunettes ne sont plus guère utiles pour améliorer la vue, mais indispensables pour indiquer une compétence acquise, un pouvoir-faire à disposition d'un sujet actuel, et prêt – comme les moines de Trévise – à passer à l'action. Il existe cependant un troisième moment où l'exigence de signalisation devient, pour

ainsi dire, une fin en soi, un signe pour le signe, un jeu sémiotique qui renvoie uniquement à lui-même, une « inutilité » pure, en bref, un gaspillage : les lunettes ne servent à rien et elles ne présentent aucun caractère de nécessité, elles ne signifient rien parce qu'elles signifient potentiellement tout, en devenant un simple accessoire de mode. Elles évoluent dans ce cas en suivant l'arbitraire constitutif de l'univers vestimentaire, aussi contraignant qu'injustifié, qui produit une « beauté » différente pour chaque saison (valorisation ludique). Le moment d'aboutissement de ce processus de transformation est l'émergence de la socialité, ou plutôt, de l'intersubjectivité, de sorte que porter des lunettes devant quelqu'un peut avoir des résultats différents en fonction des modalisations des sujets impliqués et, finalement, de la conformation physique de l'objet. Les lunettes deviennent un véritable dispositif sociosémiotique, l'opérateur de médiation dans les relations intersubjectives, et donc un constructeur d'identité (valorisation utopique). On aboutit ainsi au schéma suivant :



6. Délégations stratégiques et passions

De la transitivité du *voir* du premier moment (ou de *l'être vu* dans le deuxième et troisième moment) on passe donc à la réciprocité du *voir et être vu* en même temps, avec tout les modalisations possibles (vouloir, devoir, pouvoir, savoir), positives et négatives. La relation intersubjective, polémique et contractuelle en même temps, se fonde sur la stratégie du regard, et par conséquent, l'image de soi et de l'autre qui circule entre les sujets impliqués. Dès lors, on délègue aux lunettes la tâche de constituer et reconstituer cette image en continu : tantôt en mettant en valeur, tantôt en effaçant, au moment même où on regarde, le simulacre de soi-même pour l'autre, et vice-versa. La réticence, le tact, la discrétion, l'indiscrétion, l'exhibitionnisme, le désir d'intimité, le voyeurisme, etc. sont autant de dispositions affectives qui s'entrelacent et entrent en conflit entre elles, dans des relations stratégiques entre les sujets. Les lunettes participent activement à la création de ces relations, en support de ces manœuvres stratégiques, des variations tactiques, des anticipations et des ralentissements, des dévoilements plus ou moins faux, des obscurcissements plus ou moins vrais, des recompositions méta-stratégiques et ainsi de suite, dans une imbrication très sophistiquée, à faire pâlir le général Von Clausewitz.

Ainsi, par exemple, épier, comme c'était le cas avec des premiers verres pour la myopie, signifie voir sans être vu. Se couvrir le visage avec de grandes lunettes à verres-miroirs signifie ne pas vouloir être vu, tout en s'exhibant néanmoins par ailleurs. Sans oublier les lunettes noires, qui ont des significations différentes selon les circonstances, bien au-delà de la protection contre le soleil, toute une gamme de jeux optiques parfois très tortueux, soutenus par les mouvements par lesquels on met et on retire ses lunettes, on se couvre et se découvre, se cache et se dévoile. Poser des lunettes noires sur ses yeux bouffis de larmes, pour l'amant(e) devant le(la) bien-aimé(e) qui l'a blessé passionnément, est un geste rhétorique très imprégné de sens. Tout d'abord, il s'agit d'un déni étonnant : pour me cacher, je dois d'abord occulter ma vue, je décide donc de voir moins bien pour que l'autre me voie plus mal encore. En outre, la volonté de se cacher, qu'on le veuille ou pas, est forcément frustrée : dès que j'enfile les lunettes noires, je réveille l'attention de l'autre, qui devient curieux, s'inquiète,

s'irrite – selon le cas – de mon geste. Par conséquent, l'obscurcissement finit par être une exhibition : en réalité, j'arbore mes lunettes noires pour rendre public le fait que je me cache, que j'ai pleuré, et que mes yeux sont gonflés à cause de l'autre. « Je donne à voir – écrit Barthes (1977) – *juste un peu* de ma passion ». Ainsi, le jeu optique n'est pas donné ici simplement par la réciprocité, à savoir par la rencontre entre deux sujets différemment modalisés, comment Landowski l'a déjà décrit, mais par la multiplication des niveaux sémiotiques, qui exploitent alors les possibilités énonciatives du méta-visuel:

Je montre que—

je ne veux pas être vu

Les lunettes noires jouent le rôle typique du masque de théâtre, qui exhibe l'obscurcissement, et suscite une spirale d'être et d'apparaître. « *Larvatus prodeo* : je m'avance en montrant mon masque du doigt : je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque. [...] Il n'y a pas d'oblation amoureuse sans théâtre final : le signe est toujours vainqueur ». À moins, possibilité toute autre, que l'autre compromette la communication elle-même, endosse le rôle, plus rusé, de l'interlocuteur stupide, et, en réponse à la manœuvre stratégique de l'amoureux déçu, fasse semblant de ne rien comprendre. « Ce faisant – continue Barthes – je joue, je risque : car il est toujours possible que l'autre ne s'interroge nullement sur ces lunettes inusitées, et que, dans le fait, il ne voie aucun signe ». La perfidie toujours à l'affût du (su)objet aimé fait en sorte que les lunettes redeviennent un objet d'usage quotidien, une chose d'un autre sens. Et l'histoire recommence, où le mouvement de libération de la communication Ray-Ban (*Never hide*) veut abandonner ce genre de spirales intellectualistes et un peu geignardes dans lesquelles il est trop facile de retomber et trop banal de se prélasser.

7. Distances et zones anthropiques

Un bon nombre des sujets dont nous avons discuté, et d'autres encore à reprendre et à approfondir, pourrait être résumés et articulés dans un seul modèle que nous aimerions appeler *la structure elliptique des lunettes*. Nous pouvons repartir de la question de base qui concerne cette technologie optique qui est loin d'être négligeable : la reprogrammation de la vision (et par conséquent du regard) sur la base de la distance – de près/de loin – d'un sujet-corps vis-à-vis d'un objet observé, par la médiation, justement, d'une paire de lunettes. C'est une question d'énonciation et d'aspectualisation spatiale. En reprenant ce que la linguistique et l'interprétation sémantique ont définies comme des « zones anthropiques » par rapport au paradigme adverbial *ici/là/là-bas* (Rastier 2001b) – on distingue, pour le discours des lunettes, trois zones fondamentales : intime, proximale et distale, chacun constituant un type d'identité. Chaque aspect des lunettes, et chaque relation typique qu'elles tissent avec d'autres éléments du monde peuvent être situés dans l'une de ces trois zones, qu'on pourrait grosso modo représenter dans ce tableau :

<i>ici</i>	<i>là</i>	<i>là-bas</i>
zone intime	zone proximale	zone distale
corps/visage/lunettes	sujet voyant / objet vu	intersubjectivité

Dans la première zone, la zone intime de l'*ici*, on rencontre une série de questions que – en s'occupant principalement de la dimension discursive – nous n'avons jusqu'alors qu'effleurées : il s'agit de la relation entre la configuration physique de l'objet-lunettes et la physionomie de son utilisateur, et donc de la manière dont les lunettes épousent les lignes du visage et, plus généralement, du haut du corps, dans une série de rapports qui peuvent

être de conformation ou de modification, d'accompagnement et de mise en relief des traits physiologiques ou, vice-versa, de leur transformation plus ou moins ludique, plus ou moins esthétique, voire fonctionnelle. A ce niveau, il n'y a pas encore un sujet voyant et un monde vu, mais, pour utiliser une expression de la psychanalyse, un corps fragmenté (d'un côté) et des objets partiels (de l'autre) : les formes, les couleurs, les dimensions, la matière des lunettes comptent bien plus que l'objet dans sa totalité et dans sa (présumée) autonomie, et entrent en relation non pas avec un individu, mais avec un certain nombre de ses traits physiologiques tels que les yeux, les oreilles, la forme du visage, les cheveux, les sourcils et ainsi de suite.

C'est ainsi que les lunettes transforment (ou pas) le visage, en modifiant (ou pas) les traits (cf. les verres « fonds de bouteille » qui agrandissent les yeux) et le vieillissent, le rajeunissent, le cachent, le modifient le moins possible (cf. les lentilles de contact, nées pour remplir la fonction de correction de la vue, mais, par la suite, devenues elles aussi un instrument de beauté éphémère, et donc de transformation esthétique du visage). Et en tout cas les lunettes suscitent une grande diversité d'effets passionnels : l'approbation, le dégoût, la curiosité, la terreur (pensons aux jeunes enfants), et ainsi de suite. En outre, en protégeant le visage et l'œil des agents externes, les lunettes sont « la citation », par calque, des parties du visage qu'elles recouvrent (nez, oreilles, tempes, cils et sourcils), et cela en fonction de la manière dont elles jouent rhétoriquement avec leurs catégories expressives (figuratif et abstrait, opaque et transparent, coloré et incolore, arrondi et rectiligne, épais et effilé, lourd et léger, visible et invisible, en plastique et en métal, etc.). À certains égards, cette réplique figurative et plastique des parties du visage est essentiellement d'ordre esthétique, mais il faut alors rappeler que, tant du côté du sujet que de l'objet, le plan du contenu est déjà inscrit dans ces choix. Concevoir, par exemple, une paire de lunettes de grande taille implique que l'on ait décidé de couvrir certaines parties du visage, et de leur attribuer implicitement une certaine valeur (en principe, négative), à partir de laquelle on effectue l'acte d'obscurcissement. Proposer des lunettes « invisibles », au contraire, implique de valoriser positivement le visage, puisqu'on projette de le montrer sans aucun élément « étranger ». Bref, la société est aussi présente dans la zone intime, le corps est toujours déjà social, toujours pris dans une dialectique de construction et de déconstruction de l'identité.

La zone que nous avons appelée *proximale* est celle où le sujet et l'objet apparaissent dans leur individualité constituée : d'un côté, il y a l'acteur de la vision, pourvu de modalités variables (vouloir, devoir, savoir, pouvoir-voir), de l'autre il y a le monde, apparemment nu et constitué de choses et de faits purs et objectifs, mais pourtant, lui aussi pourvu de ses propres modalités, qui l'amènent à s'afficher ou à se cacher, à provoquer ou à décevoir, à se renfermer dans des secrets partiels, ou à se révéler dans des vérités incomplètes. Le délai qui, au Moyen Âge, sépare l'invention des lunettes qui corrigent la presbytie de l'apparition de celles qui corrigent la myopie, concerne précisément la zone de proximité : à un certain moment dans l'histoire émerge la nécessité de bien voir de près, mais pas encore celle de bien voir de loin. Et pourtant, les progrès de l'optique et des techniques correspondantes auraient pu donner lieu à la fois à des verres convexes et concaves, mais seulement les premiers se diffusent : c'est la zone de proximité qui a alors la priorité, car elle concerne principalement des savants et des clercs, des « sages » auxquels l'âge donne de l'expérience, mais aussi une inévitable presbytie.

La myopie, en revanche, sera corrigée quand naîtra la nécessité d'incorporer – à savoir, d'avoir en permanence sur le nez et sur les oreilles, non plus de temps en temps en main ou sur un trépied – un instrument pour observer le monde à distance. Il s'agit alors d'examiner une zone qui est à la fois proximale et distale, pas trop éloignée mais dont il faut toutefois se rapprocher sans être vu, afin de l'explorer tranquillement, avec scientificité et curiosité. La science moderne retrouve ici des éléments-clés de son développement extraordinaire, et se constitue dès le début non pas comme un projet intellectuel soutenu par un effort exclusi-

vement cognitif, mais comme un dispositif complexe, où des raisons sociales se mêlent aux progrès de la technique, où les sujets humains s'hybrident avec des objets non-humains, et forment, par transposition, des subjectivités originales avec de nouvelles potentialités cognitives, mais, bien avant cela, avec de nouvelles volontés de faire. Dans cette scène – à la fois épistémologique et politique, technologique et sociale – les lunettes sont des *régulateurs aspectuels*, des objets qui, tout en faisant médiation entre un sujet « entier » et un monde chargé d'attentes, se présentent comme des moyens pour régler la vision : à savoir, comme des outils qui effacent l'excédent du monde et l'insuffisance du corps, rétablissent éthiquement le juste milieu, et affichent moralement une « mesure » trop humaine, projetée à l'extérieur d'elle-même, et exhibée comme le « règne de la nature ». La nature, l'idée de nature, est peut-être le résultat (pas seulement, certes) de la médiation technologique exercée par des lunettes-prothèse entre un corps qui est un peu moins insuffisant et un monde qui n'est plus si excessif.

La zone *distale*, celle du *là-bas*, est enfin d'ordre intersubjectif, puisque les verres, dans ce cas, n'assurent pas de médiation entre le sujet et le monde, mais entre sujet et sujet, dans un jeu de regards prêt à changer de direction à chaque moment. Il s'agit d'une zone qui est éloignée non pas tant parce que la distance entre les sujets ne pourrait pas être diminuée ou devenir même inter-corporelle, mais en raison d'une valorisation sociale spécifique de cette zone. L'*objet* à voir, en raison de l'arbitraire culturel, est toujours « plus proche » de nous que le *sujet* que nous regardons. En effet, ce dernier peut à tout moment inverser la direction de son regard et passer du rôle de celui qui est vu au rôle de celui qui regarde, en doublant ainsi la distance qui existe entre l'œil et la chose. Bref, le jeu optique est – ici – celui de la réciprocité comme décrite ci-dessus, où chaque regard équipé est également une lunette regardée. Dans ce cas aussi, les lunettes sont alors comme des régulateurs aspectuels qui amplifient les stratégies du « trop » et du « pas assez », du « déjà » et du « pas encore », d'un « je » et d'un « toi » qui se déterminent mutuellement en se montrant et en se cachant, en se dévoilant et en se voilant, selon les objectifs. En fait, en laissant toujours circuler – comme l'amoureux de Barthes – un « peu de passion ».

8. Société de lunettes

L'intersubjectivité renvoie enfin à l'interobjectivité (cf. chap. 12), un univers qui ne s'oppose pas à l'univers social, et qui, au contraire, en est une partie et le complète. Nous pourrions probablement dessiner un nouveau carré sémiotique : si à *ici* on oppose le *là-bas* en tant que son contraire, et si on place le *là* comme un complémentaire du premier, on pourrait définir une quatrième position, celle du *non-ici*, une zone sémantique qui n'est pas celle du *là-bas*, mais qui en quelque sorte l'anticipe et la prépare. Un linguiste pourrait dire que, dans certaines langues, il y a déjà un morphème qui comporte cet effet de sens, ou que peut-être il existera dans l'avenir. Mais dans le domaine sociosémiotique des lunettes, cette position est déjà occupée justement par le domaine de l'interobjectivité : celui des diverses manières dans lesquelles une paire de lunettes entre en relation avec d'autres objets ou parties d'objets, dans des contextes différents et avec des pertinences variables. Pour le concepteur, ce domaine champ est sans aucun doute une source inépuisable de créations et de confrontations : on ne conçoit pas un objet ou une technologie, mais plutôt leur utilisateur dans un certain cadre narratif, et cela vaut tout particulièrement pour les lunettes, dont le sens et la valeur se nourrissent d'un contexte particulier où se trouvent d'autres artefacts.

Les jeux interobjectifs sont très complexes et peuvent se déclencher à tout niveau du sens, du plan visuel et plastique à celui plus proprement textuel, du plan discursif (thèmes/figures, acteurs/espace/temps) au plan narratif (programmes, modalités, etc.), et ainsi de suite. Pour en faire la synthèse, nous pouvons partir de l'ancienne dichotomie saus-

surienne qui oppose les relations paradigmatiques (*in absentia*) aux relations syntagmatiques (*in praesentia*).

Les premières (relations paradigmatiques) concernent toute la liste des objets qui pourraient virtuellement prendre la place des lunettes ou, à l'inverse, que les lunettes remplacent. Pour commencer, historiquement, il y a le télescope (pour les myopes) et la loupe (pour les presbytes), puis, pour des raisons esthétiques, les lentilles de contact, ou peut-être même, le serre-tête qui est remplacé par une paire de lunettes, ce qui est aujourd'hui très à la mode. Si on élargit le champ, les masques entrent aussi en jeu, les lunettes couvrent le visage et produisent d'autres formes d'identité subjective. Plus généralement, participent de ce type de relations tous ces éléments qui transforment les lunettes en quelque chose d'autre, et donc qui transforment le sujet qui les porte en quelqu'un d'autre.

Une autre perspective, de nature syntagmatique, est celle du champ interobjectal dans lequel les lunettes peuvent aussi être impliquées. Tout d'abord, les lunettes sont accompagnées par quelques équipements fournis par l'opticien au moment de l'achat : l'étui porte-lunettes (et tout ce qui en découle, par exemple, en termes d'encombrement, d'où les lunettes pliantes, etc.); le chiffon pour nettoyer les verres (avec différents liquides d'accompagnement); l'emballage que certaines marques utilisent pour couvrir l'étui, contenant en outre une petite brochure d'illustration; parfois le cordon qui va autour du cou (parfois intégré directement aux lunettes, par exemple, dans certains modèles qui allongent les branches jusque derrière la tête et avec fermeture clic sur le front); ou, dans d'autres cas, les verres teintés qui se fixent au-dessus des verres correctifs, ou vice-versa les verres de vue qui se positionnent sous les verres de soleil. Et enfin, évidemment, les lunettes entrent en relation syntagmatique avec les vêtements et les accessoires, les poches d'une robe, le tour du cou d'un t-shirt ou d'une chemise ouverte, le sac à dos sportif doté d'un emplacement spécial pour accueillir les lunettes, le sac à main des dames où tout est en parfait désordre (nécessairement volumineux, entre autres choses, quand il doit contenir des modèles de lunettes qui couvrent le visage), jusqu'à la tenue vestimentaire toute entière (qu'elle soit de marque ou non, comme le soulignent les publicités présentées) et au *total look* hautement connotatif (pensons à l'association « col roulé noir et lunettes noires » à la Boris Vian, ou même aux sombres Blues Brothers, qui portent un chapeau et des lunettes très noires tout au long de leurs aventures). Les lunettes ont à cet égard des effets *poétiques*, au sens technique jakobsonien du paradigme qui se déploie dans le syntagme, lorsqu'elles sont utilisées en parallèle avec d'autres lunettes : par exemple, une paire est dans les cheveux et une autre sur le nez, ou téméairement et tragiquement, lorsque les lunettes de lecture sont placées sur le bout du nez, tandis qu'une autre paire pour myopes est située dans la partie supérieure de cette même protrusion.

Enfin, et ce n'est pas le moins important, l'environnement du corps offre aux lunettes un large choix de positionnement, durable ou temporaire, de relations plus ou moins contractuelles, plus ou moins conflictuelles. On peut penser par exemple aux boîtes à gants dans une voiture (où les lunettes se disputent un peu de place avec les téléphones portables et les briquets), et aux tables de nuit (où elles s'entreposent entre le réveil et les livres de chevet, à moins qu'elles ne finissent trempées dans le verre d'eau pour la nuit), ou aux étagères de la bibliothèque (où elles se camouflent au dos des ouvrages), ou au bureau (où elles sont généralement posées de façon à ce que les branches touchent la table).

Mais la prérogative obsessionnelle des lunettes – qui est du même coup un défi titanique et secret pour chaque designer qui voudrait ou pourrait améliorer la qualité globale de nos vies – est d'être toujours oubliées quelque part, dans le dédale des espaces cannibales les plus imprévisibles de la maison où on est certainement passé, ou alors laissées pour un moment dans des endroits absurdes et jamais réapparues. Jusqu'à ce qu'une âme charitable – voyante et compatissante – ne les trouve en un clin d'œil, en dépit de nos recherches frénétiques et en dépit de toute technologie fantasmagorique qui pourrait nous signaler leur em-

placement (cf. les avertissements sonores des téléphones sans fil.). Ainsi fait retour, heureusement pour nous, l'intersubjectivité, et avec elle, bien sûr, l'affect.

14-L'efficacité des lieux: vandalisme en université

118

1. Une destruction systématique

Il y a quelques années, le doyen de la Faculté d'ingénierie de l'Université de Palerme a demandé l'intervention du Laboratoire de Communication au sein de la Faculté des sciences de l'éducation de la même université. Il s'agissait de concevoir une campagne de publicité destinée aux étudiants d'Ingénierie, afin d'éliminer les fréquents épisodes de vandalisme qui avaient lieu dans les locaux de leur faculté. Ceux-ci – expliquait le Doyen – étaient continuellement ravagés : les étudiants qui les fréquentaient ne prenaient aucun soin des salles de cours et des couloirs, et souvent même ils en étaient au point de détruire les objets, les équipements et les divers mobiliers. Et cela non pas dans le but de voler ce qui est à disposition de tout le monde et qui peut donc être facilement soustrait, mais par pur vandalisme, pour le plaisir de la destruction en soi. Malgré la présence de cendriers, les cigarettes étaient régulièrement jetées par terre ; les casiers dans les salles qui contiennent du matériel pédagogique étaient forcés et le matériel détruit ; les chaises, cassées, certains écrans, jetés au feu et ainsi de suite. Et même si les murs étaient constamment repeints, les salles, rénovées, et l'équipement, remplacé, après peu de temps on revenait au point de départ, comme si la Faculté avait été laissée dans un total abandon.

Parmi les causes identifiées par le Doyen figuraient les inconvénients liés au grand nombre d'étudiants fréquentant la Faculté et par conséquent, la capacité insuffisante des salles à les contenir tous : pour trouver une place, les étudiants devaient se rendre en salle bien avant le début des cours, et l'un d'eux est même monté par les escaliers de secours afin d'occuper une place assise, pour suivre le cours en toute tranquillité. Le fort détachement affectif des étudiants envers leur Faculté serait donc lié aux espaces insuffisants, ce qui ne permet ni aux enseignants de faire tranquillement leur travail, ni aux élèves de mieux tirer parti des formations et des services.

Le Doyen a également expliqué que ce vandalisme avait lieu presque exclusivement dans des locaux qui ne font pas partie d'un Département en particulier mais qui dépendent directement de la Présidence de la Faculté: il s'agit notamment des salles et des couloirs où ont lieu les cours suivis par les étudiants de la première année, qui sont justement les plus fréquentés. L'administration a essayé de limiter ce phénomène par divers moyens, non seulement en nettoyant cycliquement et en rétablissant les fonctionnalités des locaux détruits, mais aussi en confiant de petites salles à des groupes d'étudiants pour leurs activités culturelles et politiques, en permettant l'organisation et la publication d'un journal de la Faculté entièrement géré par les étudiants, en affichant sur des panneaux une campagne contre le vandalisme (eux aussi régulièrement détruits), ainsi qu'en dirigeant des discours, individuellement et collectivement, visant à montrer aux étudiants l'absurdité de leurs comportements. D'où l'idée de promouvoir une véritable stratégie de communication, basée sur l'idée que les locaux de la Faculté sont communs à tous, et donc le fait de les détruire est plus un préjudice qu'un bénéfice pour les étudiants eux-mêmes...

¹¹⁸ Paru dans G. Marrone, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi 2001, pp. 324-368.

2. Communication et signification

En dépit de son évidente gravité, le cas ne présente pas, à première vue, d'intérêt théorique particulier : il s'agit un phénomène typique de désaffection d'un groupe d'étudiants envers le cadre dans lequel ils devraient se former, un phénomène présent dans de nombreuses autres réalités européennes, universitaires et non ; c'est un cas que les psychologues et les sociologues connaissent bien et auquel ils font face presque quotidiennement avec leurs modèles d'interprétation cognitifs et par les mesures correctives qui en découlent. Les psychologues, par exemple, pourraient parler d'un malaise collectif qu'il faut traiter par la restauration des motivations individuelles et le rétablissement de la cohésion du groupe. Les sociologues, pour leur part, pourraient raisonner en termes de culture contemporaine des jeunes, ainsi que de crise des valeurs sociales, et en particulier celles de la culture universitaire. Les deux feraient passer des questionnaires et des entretiens aux étudiants et aux enseignants, afin d'enquêter sur les raisons sous-jacentes à ce comportement de vandalisme et pour proposer d'éventuels correctifs. Autrement dit, ils agiraient sur ce qu'on appelle couramment des acteurs sociaux, à savoir des acteurs humains, en chair et en os, avec leurs raisons comportementales individuelles et collectives, plus ou moins complexes, plus ou moins profondes. Et ils auraient plutôt, de ce fait même, considéré les locaux de la Faculté comme l'environnement où les événements se produisent, comme le lieu physique où s'expriment un certain nombre d'actions, et qui éventuellement acquiert, par transfert métonymique, le rôle du bouc émissaire des relations proprement et uniquement intersubjectives.

Le regard du sémioticien est différent. Avant d'intervenir spécifiquement sur le plan de la communication entre les acteurs – en jetant les bases théoriques d'une certaine forme de persuasion des étudiants ou en vérifiant les effets sémantiques d'un éventuel texte publicitaire créé à cet effet – l'analyse sémiotique se pose plus largement un certain nombre de questions sur le plan de la signification. De ce point de vue, l'espace et les objets sont très rarement de simples « éléments environnants » des actions humaines et sociales, car ils jouent un rôle actif *dans* et *sur* les relations intersubjectives. Il n'est donc pas possible, du point de vue sémiotique, d'étudier séparément les personnes et les lieux, les étudiants et les locaux de la Faculté, pour aller à recherche, chez les premiers, des raisons psychiques et pour les derniers, des fonctions de support à l'action humaine. Les interactions sociales à prendre en compte, à cet égard, comprennent à la fois les relations intersubjectives traditionnellement considérées (entre les étudiants, les enseignants, le personnel technique, etc.), et les relations entre les sujets et l'espace-objet (les façons de « vivre » les locaux de la Faculté), ainsi que les relations inter-objectives (l'articulation spatiale à proprement parler). La micro-socialité de la Faculté d'Ingénierie est articulée sur tous ces niveaux, et seule leur analyse complète et intégrée permet de comprendre le fond du phénomène en question.

Il s'agissait donc, avant même de connaître directement le point de vue des étudiants et des autres personnes impliquées dans les faits, d'examiner les locaux de la Faculté et de l'organisation générale des lieux, pour identifier :

(i) au niveau de l'énoncé, comment ces lieux – qui pâtissent des actions des sujets humains – agissent à leur tour, comment ils sont insérés dans une relation intersubjective complexe dans laquelle, en tant qu'*acteurs non-humains*, ils jouent des rôles actantiels, avec leurs formes d'action et de passion ; il faut alors examiner en quoi et comment ont été délégués à ces actants – même involontairement et inconsciemment - des programmes d'action humains ;

(ii) au niveau de l'énonciation, comment cette structure topologique inscrit en elle-même des subjectivités, c'est-à-dire comment elle prescrit ou suggère certains types de comportement, certains utilisateurs-modèles qui agissent efficacement sur les utilisateurs-empiriques ;

(iii) au niveau des usages concrets, comment (et dans quelle mesure) les acteurs sociaux

impliqués adhèrent à une proposition de sens que la structure spatiale de la Faculté leur propose, et dans quelle mesure, en retour, ils rétroagissent sur la Faculté en la resémantisant.

Avant d'assumer le mandat de cette campagne publicitaire, et avant de confier aux techniciens la production d'un plan de communication réellement utile, le mandataire était informé de la nécessité d'effectuer une étude permettant de prendre acte de l'état des choses et d'identifier les causes possibles. Pour utiliser une vieille dichotomie sémiologique, avant de mettre en œuvre une certaine forme de *communication* (plus ou moins publicitaire) on a voulu travailler sur la *signification*, pour voir s'il était possible d'agir déjà à ce niveau, aussi abstrait, inconscient, et imperceptible soit-il. Un fois créé le groupe de recherches, une visite de tous les locaux de la Faculté, endommagés et non-endommagés, a permis d'examiner les similitudes et les différences, et de comprendre la structure globale des espaces de la Faculté ; on a ensuite effectué une visite du Parc d'Orléans, le campus universitaire où se trouve la Faculté d'Ingénierie ainsi que d'autres Facultés ; et finalement une dernière visite, dans d'autres Facultés de l'Université, a permis de repérer des similitudes et des différences structurelles avec celle de l'Ingénierie. On a également organisé des entretiens avec les élèves et avec le personnel enseignant et non-enseignant de la Faculté, tout en gardant au sein du groupe de recherches des « informateurs » (au sens anthropologique du terme) qui pouvaient nous expliquer les dynamiques et les situations spécifiques de la Faculté d'Ingénierie de Palerme.

Aussi bien la visite de la Faculté que les entretiens avec les étudiants ont mis en lumière un problème situé bien en amont du vandalisme, lié à l'organisation générale de l'espace : la structure spatiale de la Faculté d'Ingénierie est très particulière, en raison de sa taille et de sa complexité, et les étudiants ont exprimé une certaine difficulté, non seulement à bien la comprendre, mais aussi à la considérer comme leur propre espace, à « en prendre possession », en somme à pouvoir l'habiter. L'hypothèse de travail formulée est, dès lors, qu'il existe une certaine relation entre la structure spécifique des espaces de la Faculté et le malaise éprouvé par ses étudiants : évidemment, il ne s'agit pas d'une relation immédiatement implicative (du type : « puisqu'il y a certains locaux alors il y a vandalisme »), mais certainement un lien à découvrir entre l'organisation topologique de la Faculté et le système de comportements et de passions des sujets qui la fréquentent.

3. Le système

Puisque la signification est le résultat final d'une série stratifiée et complexe de procédures, d'articulations et de sous-articulations, où chaque élément n'a de sens que lorsqu'il se rapporte aux autres éléments, pour faciliter l'exposition, l'analyse qui suit sera divisée en deux parties. D'abord, nous abordons le *système*, à savoir l'ensemble des homologations possibles entre les catégories du plan de l'expression physique et celles du plan du contenu culturel, tout en identifiant des oppositions fondamentales. Ensuite, nous passerons à la description des *processus*, pour tenter de retrouver les formes d'actions proposées par l'espace aux acteurs, ainsi que les types de subjectivité inscrits dans l'articulation topologique. Ces actions seront examinées dans les trois dimensions du sens – pragmatique, cognitive et passionnelle – pour arriver à formuler une hypothèse générale d'explication sociosémiotique du problème, à partir de laquelle on pourra proposer des orientations pratiques au mandataire. Reprenant l'hypothèse de Lévi-Strauss (1958) sur l'efficacité symbolique – selon lequel le chant du chaman est le signifiant et le corps de la femme est le signifié – nous considérerons le système spatial comme le plan de l'expression, et les processus narratifs que s'y déroulent comme un plan du contenu¹¹⁹. Les raisons du comportement agressif et du « vandalisme »

¹¹⁹ Selon l'idée de Lévi-Strauss (1958), qui a été le premier à soulever la question, certaines formes d'action communicative peuvent être expliquées non tant en termes de causalité (si x alors y), mais en

des étudiants émergeront progressivement de l'analyse, sans qu'on ait à identifier des automatismes comportementaux ou à proposer une sorte d'explication intrapsychique individualisante.

3.1. Continu/discontinuu

La première catégorie grâce à laquelle l'espace acquiert une signification particulière est certainement celle qui oppose la perception d'une extension (continue) à la perception d'une structure (discontinue). C'est seulement avec la discontinuité que le sens commence à émerger, en suscitant des différences entre les lieux, et par conséquent, en les chargeant de sens. Ainsi, dans notre cas, la Faculté d'Ingénierie occupe à l'intérieur du Parc d'Orléans une certaine extension spatiale. Cette extension acquiert une série de significations hétérogènes car qu'elle est interrompue, de diverses manières, par une grande quantité d'éléments qui l'articulent dans des zones différentes. Nous distinguons ainsi la zone de la Présidence de celle des Départements, la zone des salles de cours de celle des laboratoires et ainsi de suite.

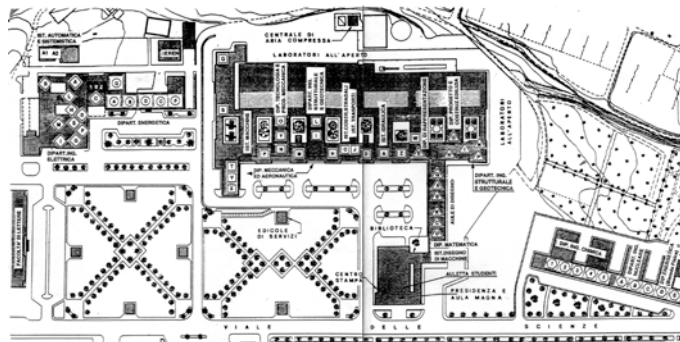


fig. 1 : La Faculté d'Ingénierie (en noir) dans le Parc d'Orléans

D'où une première observation. Contrairement à d'autres Facultés de l'Université, où la distinction physique entre la Présidence et les Départements n'est pas très évidente, à la Faculté d'Ingénierie cette différence est fortement perçue, par les enseignants et par les étudiants, et elle conduit à des attributions de sens spécifiques. Le tableau suivant présente une série d'homologations qui ont été détectées dans le discours par les différentes personnes qui fréquentent la Faculté :

<i>Présidence</i>	<i>Départements</i>
salles	laboratoires
administration académique	expérimentation libre
didactique	recherche
public	privé

En d'autres termes, la perception de la forte différence entre la Présidence et les Départements amène à attribuer à ces deux espaces une série de significations qu'ils ne possèdent pas institutionnellement et consciemment. Il ne s'agit pas alors de détecter des « fonctions »,

termes de signification (signifiant \leftrightarrow signifié). Dans le cas spécifique, examiné par l'ethnologue français, un certain signifiant (la chanson d'un chaman) a un certain signifié (la bonne réussite d'un accouchement difficile). Dans notre cas, il peut y avoir des phénomènes d'articulation de l'espace qui agissent efficacement sur ses utilisateurs, à tous les niveaux possibles (pragmatique, cognitive, passionnel, somatique), au point qu'on pourrait dire que, dans ces circonstances, *la signification de l'espace repose dans l'action efficace qu'il provoque sur les sujets qui entrent en contact avec lui* et qui, même s'ils essaient de le changer, ils en ressortent finalement transformés.

mais de saisir les significations qui doublent ces mêmes fonctions, et parfois les contredisent. Ainsi, par exemple, même si à la Faculté d'Ingénierie il y a des salles de cours à la fois dans les espaces de la Présidence et au sein des Départements, les premières sont perçues, pour ainsi dire, plus comme des salles de cours que les deuxièmes, comme des lieux sans « propriétaire » particulier, ouvertes à tous, et donc essentiellement *publiques*. De même, si d'un point de vue institutionnel, la Présidence a le rôle d'organiser la vie de la Faculté dans tous ses aspects, en fait, elle est perçue – car physiquement séparée des autres domaines de la Faculté – comme le lieu de la bureaucratie, avec toutes les inévitables connotations négatives que cette notion porte en elle. Et au moment où, pour différentes raisons, l'organisation générale des Départements semble fonctionner, toutes les inefficacités de la Faculté finissent par devenir les inefficacités de la seule Présidence, bouc émissaire de questions variées et beaucoup plus complexes.

Ce n'est pas un hasard, donc, si les locaux qui subissent le vandalisme des étudiants sont uniquement ceux des espaces communs, à savoir – dans la perception de tous – « les espaces de la Présidence ». Ces environnements ne présentent aucun signe particulier de reconnaissance qui puisse attribuer, sinon la propriété, au moins la gestion aux Départements. En outre, puisqu'ils sont très vastes, ils sont aussi difficiles à gérer, de sorte qu'il se produit inévitablement un véritable effet d'abandon. C'est ainsi que les espaces communs finissent par être perçus comme des « espaces n'appartenant à personne », ni à soi ni aux autres, et donc fondamentalement susceptibles de pâtir de négligences et d'actions agressives.

La discontinuité est cependant graduelle, et les fractures dans les extensions et les articulations de l'espace qui en résultent peuvent être plus ou moins « fortes ». Par conséquent, nous distinguons les véritables *limites* (séparation claire et relativement stable de certaines zones par rapport à d'autres) et des simples *seuils* (séparations beaucoup moins nettes, et moins stables)¹²⁰. De cette façon, la différence entre la Présidence et les Départements est marquée par une limite, et dans chacun de ces deux espaces, des sous-articulations internes sont déterminées par des seuils possibles. On reconnaît ainsi, par exemple, des différences entre les bureaux, les arcades, les couloirs et les salles dans les espaces de la Présidence, et d'autres différences entre les bureaux, les couloirs et les salles dans les espaces des Départements (où, bien sûr – et c'est là le point délicat – les salles, les bureaux et les couloirs du premier espace et ceux du deuxième espace, tout en ayant les mêmes fonctions, ne peuvent pas être homologués du point de vue sémantique). Selon le regard « micro » ou « macro » qu'on choisit d'adopter, cette différence entre les limites et les seuils peut varier, sans que cela ait une incidence sur l'imbrication complexe dérivant de leur distinction.

Ce qui entraîne deux problèmes. Au niveau « macro », il y a une certaine difficulté à distinguer la Grande Limite entre l'espace de la Faculté et celui de la non-Faculté : à l'intérieur du Parc d'Orléans, où commence et où finit la Faculté d'Ingénierie ? Quelles sont ses limites ? Quel est l'espace que l'étudiant qui fréquente cette Faculté peut reconnaître comme « propre » et quel est celui qu'il est amené à percevoir comme « autre » ? L'articulation globale des espaces dans le Parc ne montre pas clairement cette distinction, avec toutes les conséquences en termes d'affaiblissement de l'identité subjective de ceux qui fréquentent ces espaces, en commençant par les étudiants [cf. *fig. 1*].

Au niveau « micro », on observe une forte tendance à multiplier les seuils, même là où on ne s'y attend pas. Ainsi, dans certains locaux d'accès aux Départements il y a une série de sous-articulations, souvent obtenues par des parois ayant une fonction de division, afin d'exploiter au mieux les espaces (zones pour les photocopies, d'autres pour l'emplacement du secrétariat, etc.) : l'effet produit est celui d'une subdivision infinie qui empêche une claire

¹²⁰ Sur la différence entre *seuils* et *limites*, voir Zilberberg (1993), qui insiste sur le fait que les deux termes ne doivent pas être compris dans un sens ontologique, mais relationnel : une limite est telle par rapport un seuil, et vice-versa.

perception de l'espace ; une fois franchi le seuil qui sépare le couloir (« public ») du Département (« privé »), où le Département commence-t-il ? Doit-on chercher un nouveau seuil, au-delà duquel on entrerait enfin dans un lieu privé (et - nous le verrons - convoité) ?



fig. 2 : la salle « N triangle »

De même, aussi dans les salles de cours on perçoit parfois des seuils, dont on identifie difficilement la fonction, mais dont le sens se donne immédiatement : dans certaines salles, au-delà de la zone désignée pour le cours (tables et bancs), il y a un coin où sont entassés les débris causés par le vandalisme des étudiants, des débris provenant parfois d'un autre local dont la porte est laissée régulièrement ouverte [cf. fig. 2]. Dans les salles de dessin, il y a des commodes abîmées qui, ayant perdu leur fonction d'origine (meuble pour conserver les devoirs des étudiants), contiennent maintenant des déchets de toutes sortes.

Toutefois, la discontinuité ne doit pas être comprise dans un sens absolu, en tant que position d'une série de fractures physiques dans la continuité de l'espace. Ce qui la détermine (ce sera vite clair) n'est en fait pas toujours et nécessairement quelque chose de matériel (un mur, une porte, une clôture, etc.), mais aussi un élément relativement « impalpable », mais qui, en tout cas, est perçu par les acteurs : une différence dans la lumière, dans la température ou dans le son ou le bruit affecte beaucoup la sous-articulation des espaces et l'attribution du sens aux divers environnements¹²¹. L'opposition entre l'intérieur et à l'extérieur, par exemple, est marquée par des limites et des seuils qui sont d'autant plus déterminants qu'ils sont intangibles.

3.2. Intérieur/extérieur

La deuxième opposition pertinente dans la description des espaces de la Faculté d'Ingénierie est celle entre l'intérieur et l'extérieur. Elle peut être comprise au sens large, pour ainsi dire, absolue, c'est-à-dire, entre un *dedans* et un *dehors* de la Faculté, de telle sorte qu'on peut dire : « Je vais à la Faculté », « j'y entre dedans », « je la quitte ». La question n'est pas ici de faire une distinction entre l'espace de l'Ingénierie et le reste du Parc (dont on a parlé ci-dessus), mais entre être à l'intérieur ou à l'extérieur de la Faculté, et donc d'avoir une perception claire de la frontière entre le dedans et le dehors.

¹²¹ Cf. l'analyse spatiale de la Faculté de Vilnius par Hammad (2015).



fig. 3 : les arcades

Dans les faits la frontière en question est moins évidente qu'on pourrait s'attendre. La présence des arcades [cf. fig. 3], à la fois le long des deux axes centraux du bâtiment [ci-après : le L] et aussi dans l'espace qui unit (ou sépare ?) la Présidence et ce même bâtiment, est un élément qui rend problématique l'identification d'une frontière claire *entre l'intérieur et l'extérieur*. L'arcade, par définition, est un lieu qui, puisqu'il est couvert, n'est pas entièrement externe, ni tout à fait interne ; elle est, d'un point de vue sémantique, un *terme complexe*, à savoir, un élément qui synthétise en lui-même les deux éléments de l'opposition. Par conséquent, ceux qui se trouvent sous l'arcade devraient, en principe, être conscients de traverser un typique lieu de passage entre un dedans et un dehors (ou vice-versa), un lieu qui affaiblit le sens des limites et atténue toute fracture ou discontinuité.

Le problème est que ces arcades sont peu connotées en tant qu'espaces de la Faculté ; à part la présence du café, qui peut être interprété comme un lieu de rencontre, et l'angle à côté de la bibliothèque, qui est destiné aux services de photocopie, lui aussi en quelque sorte un lieu de socialisation, le long des arcades il n'y a aucun signe particulier de reconnaissance qui accueille le passant, en lui indiquant qu'il s'agit d'un accès de la Faculté [cf. fig. 4] : pas de signes ou d'enseignes d'une quelconque nature, pas de tableaux d'affichage avec des horaires ou des programmes, pas de panneaux pour afficher des communications. On ne trouve aucun lieu où on pourrait demander des informations; il n'y a pas de locaux, même au rez-de-chaussée, dont on pourrait tirer des renseignements, ou commencer à reconnaître les signes de la Faculté. C'est ainsi que l'arcade, définie d'abord comme un terme complexe (interne + externe), se transforme en son contraire (ni interne ni externe) et installe une série d'*espaces neutres*, vidés de toute signification, ce qui semble être l'une des caractéristiques constantes observées dans la Faculté.



fig. 4 : un accès à la Faculté

Dans la Faculté d'Ingénierie, cette tendance à neutraliser l'opposition entre les espaces interne et les espaces externes peut être constatée dans un certain nombre d'éléments plus ou moins aléatoires, plus ou moins évidents, qui finissent par produire ce genre d'environnements dépourvus de sens et d'identité que certains anthropologues contempo-

rains ont appelé des *non-lieux* (par ex. : les autoroutes et leurs restoroutes, les aéroports avec les salles d'attente, certaines chaînes hôtelières, etc.)¹²².

Tout d'abord, les portes qui devraient séparer l'arcade de l'escalier d'accès à la Faculté, dans les cas où elles fonctionnent, sont laissées ouvertes la plupart du temps; ainsi, quiconque peut entrer dans la faculté à tout moment et ceci produit un appauvrissement du sens même de l'intérieur; c'est comme si l'on disait : s'il n'y a pas de seuils entre le dedans et le dehors, il y a plus un dedans ou un dehors, mais une véritable continuité qui élimine la différence entre les deux espaces. Ces portes sont parfois remplacées par des escaliers qui commencent directement à partir des arcades et qui conduisent à l'étage supérieur [cf. fig. 5], où commence le long couloir qui à la forme d'une L, dans lequel – on le verra – se trouvent une série de portes de différents types et formes. Cela constitue ainsi un curieux parcours qui commence dans un espace neutre, l'arcade, continue sans interruptions dans les escaliers et arrive dans un lieu ambigu, qui est le couloir.



fig. 5 : un autre accès à la Faculté

Le couloir en L [cf. fig. 6] mérite un traitement à part (on reviendra sur cette question), car il peut être interprété comme un élément pivot de toute l'organisation des espaces de la Faculté d'Ingénierie. Quant à notre problème spécifique, il contribue également à la neutralisation de l'opposition entre l'extérieur et à l'intérieur : si, en principe, il s'agit d'un véritable espace intérieur, il existe un nombre de raisons pour lesquelles il peut être perçu comme un lieu *pas tout à fait interne* ou, ce qui revient au même, *encore un peu externe*. Ce ne sont pas seulement les portes laissées ouvertes et les escaliers qui partent directement de l'arcade (comme on l'a déjà vu) qui en font un non-lieu par excellence : le manque fréquent de vitres aux fenêtres, la lumière très forte, les basses températures, le bruit venant de l'extérieur, l'absence de faux-plafond, etc., contribuent concrètement à produire cette affaiblissement du sens de l'intérieur, et un sentiment de désorientation éprouvé par ceux qui s'y trouvent ou qui parcourent le long en L.

¹²² Cf. Augé (1991).



fig. 6 : le couloir en L

De plus, sur ce couloir donnent deux types d'espaces sémantiquement opposés : les salles de la Présidence, qui sont toujours accessibles, et les Départements, dont les limites sont fortement indiquées par des portes fermées et, souvent sans aucune autre indication. Ainsi, d'une part la série d'espaces hybrides continus conduit directement dans les salles de cours, en en faisant des non-lieux ouverts à toutes sortes d'intempéries, de l'autre, *un seuil qui assume le rôle d'une limite* se constitue le long du couloir.



fig. 7 : le couloir interne à un Département

Ce point est encore plus sensible quand on franchit enfin la frontière entre le couloir et les Départements, car on se trouve alors bien souvent dans d'autres couloirs, internes aux Départements, à partir desquels sont distribués d'autres espaces (salles de cours, bureaux de professeurs, secrétaires, laboratoires, etc.) [cf. fig. 7]. D'où la question : lequel des deux est « le véritable couloir » ? Dans d'autres cas, si on franchit la porte du Département, il y a une salle d'attente avec une loge, un bureau d'information et de réception, qui produit également le sentiment d'être finalement arrivé quelque part, d'être finalement *entré* dans un lieu, d'être à l'intérieur de quelque chose de spécifique.

Puisqu'elle est indiquée de façon claire, à travers des frontières difficilement pénétrables, la séparation entre le couloir et les Départements est vécue comme étant la véritable séparation entre l'extérieur et l'intérieur, un intérieur et un extérieur dont le sens originel est cependant fortement transformé : l'extérieur s'est progressivement élargi jusqu'à atteindre ce qui aurait dû être un intérieur (les couloirs, les salles de cours) et qui est devenu public ; et l'intérieur s'est ainsi davantage retiré, devenant une sorte de lieu impénétrable, secret, ultra-privé, auquel on ne peut accéder qu'après une série d'« épreuves qualifiantes » très sélectives. Ainsi, le déplacement des frontières « naturelles » entre l'intérieur et à l'extérieur conduit à une homologation de cette catégorie avec celle qui oppose le public au privé ; un espace qui aurait dû être progressivement public – les couloirs et les salles de cours, un peu

plus publics, et les Départements, un peu moins publics – s’est radicalement divisé en deux, tout en produisant une véritable rupture entre des zones excessivement publiques et des zones excessivement privées de la Faculté. D’où le schéma :

<i>espaces externes publics</i>	<i>espaces internes privés</i>
Présidence : rues, espaces verts, parkings, arcade, couloirs, salles	Départements : couloirs, salles, bureaux, secrétariat et loges, laboratoires

Une telle situation ne se rencontre pas uniquement dans le couloir en L : elle se trouve également en d’autres lieux de la Faculté, comme dans la salle appelé « N triangle » (l’une des plus endommagées par le vandalisme des étudiants, et ce n’est pas par hasard), à laquelle on accède par une série d’espaces hybrides : dans l’arcade, il y a un portillon de fer [cf. *fig. 9*], qui est toujours laissé ouvert, et par lequel on arrive à un couloir sombre, qui à son tour amène à une sorte de vestibule [cf. *fig. 10*], sale et désert, avec une grande fenêtre sans vitre donnant sur le parking ; dans ce vestibule il y a enfin une porte qui donne accès à la salle de cours, dans laquelle il faut ensuite passer par une sorte de balcon et descendre les escaliers pour prendre place. Bref, la salle se trouve à la fin d’un parcours qui canalise une série d’espaces neutres, externes par rapport à la salle, mais internes par rapport à l’arcade, ce qui ne manque pas de susciter un fort sentiment de dépaysement.



fig. 9 : le portillon d’accès à la salle N triangle



fig. 10 : le vestibule devant la salle N triangle

3.3. Ouvert/fermé

L’opposition entre ouverture et fermeture ne correspond pas entièrement avec celle qu’on vient d’examiner, entre l’extérieur et l’intérieur, et elle va nous permettre de caractériser la manière dont les espaces s’enchaînent entre eux par des limites ou par des seuils plus ou moins facilement franchissables. On a déjà vu comment certaines portes toujours laissées ouvertes neutralisent la perception de la frontière, et donc l’opposition entre l’extérieur et l’intérieur ; on a aussi vu comment d’autres portes, celles des Départements, étant justement toujours fermées et parfois dépourvues de signes d’identification (plaques, tableaux d’affichage, interphones, etc.), suscitent, au contraire, l’affirmation d’une limite très nette entre l’extérieur et à l’intérieur. On verra plus loin comment ces portes qui séparent le couloir en L des Départements évoquent une interdiction implicite (*ne-pas-pouvoir-entrer*), qui contraste avec une autre volonté tout aussi implicite (*vouloir-entrer*), et donc globalement un défi entre deux Sujets différents.

Il faut cependant remarquer la présence, en particulier dans L, d’un certain nombre de portes pourvues de fonctions et de significations différentes : des portes coupe-feu et des

portes de séparation, des portes en verre et des portes en bois, des portes avec des poignées coupe-feu et d'autres avec des poignées normales (ou sans poignées), des portes indifféremment fermées ou ouvertes qui ne mènent nulle part, et ainsi de suite. Cette série incohérente produit l'effet d'une multiplication virtuelle, minutieuse et insaisissable des espaces, à laquelle ne correspond aucune articulation compréhensible. De fait, ces portes ferment des espaces qu'il n'y a aucune raison de fermer et en laissent ouverts d'autres qui devraient rester fermés. De formes, de couleurs et de fonctions aussi diverses, cette série de portes provoque une prolifération « esthétique » à laquelle il est bien difficile d'associer des significations stables et reconnaissables. Voilà donc un cas où on devine des significations virtuelles, mais qui ne sous-tendent aucune fonction plausible, en d'autres termes, un cas où émerge une différence « pure » qui produit des demandes de sens, et dont la vacuité sémantique invite le passant à se demander « qu'est-ce que cela signifie ? » sans lui fournir aucune réponse.

Il convient également de mentionner, dans cette section, la situation des petites salles destinées aux activités des étudiants, et réparties selon les groupes politiques d'appartenance. Ces petites salles, qui ont été confiées aux étudiants pour susciter un effet de participation à la vie de la Faculté, sont constamment fermées avec de lourdes portes de fer, et l'accès en est pratiquement limité à ceux qui adhèrent explicitement au groupe qui les gère. On peut donc supposer que l'effet qu'elles suggèrent à l'étudiant moyen n'est pas du tout celui d'une participation, mais d'un éloignement, d'un rejet : elles ne peuvent pas être perçues comme des espaces propres, mais, inévitablement, comme des espaces d'autrui.

3.4. Centre/périphérie

Nous ne signalons l'existence de cette catégorie topologique que pour en constater l'absence dans notre corpus. À strictement parler, la disposition générale des bâtiments et la configuration globale de la Faculté n'indiquent aucun centre possible : ni la Présidence ni la bibliothèque, ni d'autres endroits (internes ou externes) ne sont indiqués et vécus comme des centres possibles de la vie de la Faculté, ou en tant que lieux de rencontre et de socialisation. Il s'agit donc d'un espace a-centré où prolifèrent des « périphéries », qui vivent leurs vies, ce qui détermine des difficultés de déplacement de l'une à l'autre, ainsi que des problèmes d'identification des chemins possibles.

Toutefois, comme on l'a déjà mentionné et comme on le verra ci-dessous, le fait que, dans la Faculté, on perçoive la présence d'un certain nombre de « lieux de pouvoir » – en positif (capacité de faire) et aussi en négatif (interdiction de faire) – rend problématique cette absence de centre. Si le centre est généralement le lieu du pouvoir et de la socialisation, l'articulation spatiale dans la Faculté d'Ingénierie semble présenter une série de lieux de pouvoirs diffus sans les proposer comme autant de lieux sociaux. Et l'absence de cette contrepartie intersubjective ne manque pas de provoquer, encore une fois, la constitution symbolique d'un Sujet Ennemi, aussi plus puissant qu'invisible, contre lequel s'opposera – on le verra – un autre Sujet.

3.5. Haut/bas

Une autre opposition topologique apparaît ici comme non pertinente : celle entre le haut et le bas. En se développant généralement horizontalement, les espaces de la Faculté n'utilisent pas cette opposition pour produire quelque sens que ce soit : les différents pans de l'axe le plus court du L sont tous consacrés aux salles, et en général les bâtiments sont « coupés » dans leur longueur, sans que cela donne lieu à quelque hiérarchie. Or, si la hiérarchie implique toujours l'idée d'une autorité et du pouvoir, son manque serait – dans le contexte et les tensions qui ont donné naissance à cette étude – plutôt positif. Mais puisqu'une hiérarchie implique aussi, en général, un certain *ordre*, pas nécessairement autoritaire et encore moins arbitraire, sa présence pourrait être utilisée en Ingénierie afin de contribuer à la constitution de l'identité de la Faculté (et en particulier de ses étudiants).

4. Les processus

Jusqu'à présent, nous avons reconstruit le discours implicite de la Faculté à travers son articulation spatiale au niveau du système : le corps de Faculté parle de lui-même et communique, aux sujets qui le parcourent et l'utilisent, une série de significations qui transcendent souvent les fonctions institutionnelles pour lesquelles il a été pensé et construit. Ainsi, dans le regard de leur utilisateur-modèle, les espaces de la Présidence ne sont pas tant seulement les lieux où sont effectuées certaines fonctions administratives ou d'enseignement, et de même, les espaces des Départements ne sont pas simplement les endroits où se déroulent des activités spécifiques d'enseignement et de recherche. Dans les deux cas, notamment en raison de la manière dont ils sont quotidiennement gérés (et, par conséquent, vécus), ces espaces acquièrent des significations sociales autonomes, qui mettent en jeu des catégories sémantiques public/privé, individuel/collectif, accessible/interdit et ainsi de suite, qui n'ont rien à voir, en principe, avec l'institution universitaire en tant que telle. Par ailleurs, le fait même que la Présidence et les Départements perdent leur complémentarité, pour ainsi dire originaire, pour se constituer en tant que membres d'une opposition pertinente est déjà un signe évident de la manière dont, ici, les fonctions institutionnelles sont transcendées, ou même complètement dépassées par d'autres significations sociales.

Il s'agit maintenant de voir comment cette série de significations peut être mise en relation avec les phénomènes de destruction du milieu universitaire dont les protagonistes sont les étudiants, ainsi qu'avec l'interprétation de ces phénomènes par le Doyen, qui, on le rappelle, avait parlé à ce propos de *vandalisme*.

4.1. Au delà du vandalisme

Mais qu'est-ce qu'exactement le vandalisme ? Pour saisir le sens de ce phénomène, voyons d'abord la définition du terme dans le dictionnaire, et suivons aussi le réseau des renvois lexicaux internes identifiables dans cette définition. Avec toutes les précautions nécessaires qu'il faut adopter quand on transpose le scénario sémantique lié à un ou plusieurs lexèmes à une situation topologique, comme celle que nous analysons, dans le dictionnaire italien Devoto-Oli, à l'entrée « vandalisme » et à d'autres entrées qui sont reliées à ce terme on lit :

vandalisme = tendance à détruire et à abîmer, par perversion maniaque, ou par ignorance grossière¹²³, ou par insensibilité, ou par une exhibition de force incontrôlée et par une impudence¹²⁴ inconvenante.

vandalique = relatif à celui qui tire un plaisir de la destruction incontrôlée, par perversion maniaque, par stupide exhibition de force ou par ignorance impudente

vandale = appartenant à la population des Vandales. Aujourd'hui, par métaphore, à propos de celui qui détruit ou abîme, en particulier de belles choses ou des œuvres d'art, par perversion du goût ou par grossière ignorance et insensibilité

On peut facilement voir que cet ensemble de définitions met en jeu un scénario complexe et stratifié, où un certain nombre d'actants narratifs et cognitifs entrent en relation polémique sur la base d'une conception différente des valeurs. Si on s'arrête seulement sur ce qui peut être utile à nos fins spécifiques, à partir de ce scénario nous pouvons noter les points suivants.

(i) L'action destructrice du vandale n'est pas liée à un programme de transformation du Sujet qui l'accomplit : elle ne vise pas à sa jonction avec un ou plusieurs Objets de valeur ; cette action vise par contre à la transformation disjonctive d'un Anti-sujet implicite de ses Objets de valeur.

¹²³ *grossier* = rustre et désagréable par nature ou par manque d'éducation

¹²⁴ *impudence* = l'indépendance ostentatoire dans les manières ou les attitudes

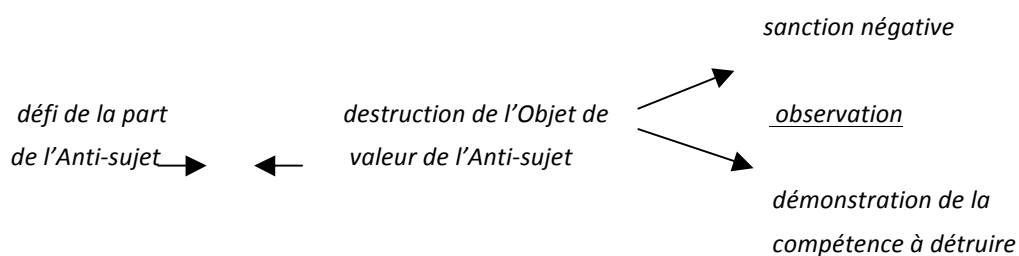
(ii) Il y a un problème lié aux valeurs en question, à leur manque d'identification : l'action du vandalisme est effectuée par un Sujet qui ne reconnaît pas les valeurs de ce qu'il détruit, qui ne connaît pas (ou qui ne s'y intéresse pas) le sens social des choses, ce sens qu'elles ont certainement pour l'Anti-sujet et qu'elles devraient aussi avoir pour lui. Cibler les œuvres d'art est symptomatique de ce fait.

(iii) Pour cette raison, l'action du vandalisme est considérée par la société comme un comportement largement dysphorique. Outre le Sujet et l'Anti-sujet pragmatiques, on trouve aussi dans les définitions considérées, un actant cognitif qui observe de l'extérieur l'action du vandale, la juge sur la base de sa vision du monde, et la sanctionne négativement. C'est grâce à la présence de ce sujet Observateur que les définitions du « vandalisme » et des lexèmes proches sont riches en termes dysphoriques tels que « grossier », « impudence », « incontrôlé », « stupide », « perversi » et autres.

(iv) Toutefois, la fonction de l'Observateur est double. Si du point de vue de l'Anti-sujet implicite – et de l'ensemble de la société – l'Observateur prend le rôle du Destinateur qui juge, du point de vue du Sujet vandale, il est un pur spectateur qui assiste abasourdi à l'action du vandale, et à la mise en scène qu'il effectue. En d'autres termes, le programme de disjonction indiqué au paragraphe (i) est dédoublé par la mise en œuvre d'une sorte de spectacle, par la volonté d'exhiber sa capacité à agir, et sa force de destruction : le vandale détruit non seulement pour disjoindre l'Anti-sujet de ses Objets de valeur, mais aussi pour manifester devant l'actant Observateur sa compétence à le faire. Son action se configure ainsi comme une réponse typique à un *défi* perçu mais implicite: « vous ne le croyiez pas, mais je suis capable de le faire! »¹²⁵. La « perversion du goût » dont on parle semble être liée à ce défi implicite.

(v) Cela conduit à la conclusion que l'action du vandalisme est en effet, à sa manière, une réaction, une réponse à une action précédente, qui tout en étant implicite déclenche néanmoins le scénario de vandalisme dans son ensemble. Il faut alors se demander si et jusqu'à quel point cette première action est accomplie par le même acteur qui assume plus tard le rôle d'Observateur et de juge, ou si et jusqu'à quel point elle pourrait être associée, au contraire, à une autre instance actantielle, dépassant la sphère sémantique des lexèmes individuels, et qui nous imposerait de les intégrer dans des contextes linguistiques et culturels plus larges.

En résumé, il semble que la définition du « vandalisme » contiennent une séquence canonique de moments narratifs qui peut être schématisée ici :



Si on passe de l'analyse d'un lexème individuel à celle de ses contextes possibles, on se rend compte que les historiens du phénomène vont bien au-delà de la définition du dictionnaire¹²⁶. De fait, et vue de plus près, l'action du vandale n'est pas seulement déterminée par le manque de reconnaissance de la valeur de ce qui est détruit, mais aussi par le manque de

¹²⁵ Sur le défi cf. Greimas (1983).

¹²⁶ Cfr. Reau (1994).

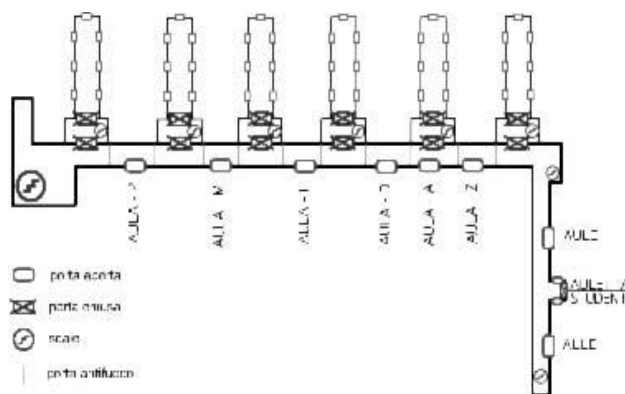
reconnaissance de la *valence*, à savoir de la valeur de ces valeurs¹²⁷. Le vandale ne détruit pas sans comprendre ce qu'il fait, et seulement pour exhiber sa capacité à le faire, mais il efface volontairement toute valeur, annule la valeur des valeurs, égalise toutes choses dans la destruction : le vandale détruit indifféremment tout, indépendamment du fait que ces choses puissent avoir plus ou moins de valeur sociale. Il assume son ignorance, alléguée en tant que telle, et la vit positivement. De ce point de vue, c'est l'Observateur extérieur qui ne comprend pas son programme d'action, et interprète comme ignorance ce qui est plutôt une opération systématique d'annulation de la valeur des valeurs, c'est-à-dire une forme de nihilisme axiologique.

On peut maintenant se demander si le comportement des étudiants d'Ingénierie est – comme l'estime le Doyen – de ce genre. Les objets et les lieux qui sont détruits par les étudiants sont-ils à leurs yeux sans aucune valeur ? Leur action tend-elle à détruire tout sans discernement, ou bien, d'une certaine façon, opèrent-ils une sélection, révélant ainsi l'existence d'un système de valeurs de référence ? Dans quels termes se configure, entre l'articulation spatiale de la Faculté et les étudiants, le défi que cette structure produit en quelque sorte ?

4.2. Une autoroute pour piétons

Pour répondre à ces questions, nous devons retourner sur les lieux décrits jusqu'à présent et voir comment ils sont le théâtre d'un affrontement implicite, entre, d'une part, le présumé vandalisme des étudiants et, de l'autre, l'action que la Faculté accomplit par sa structure spatiale. Parmi ces lieux, celui qui a certainement le rôle central est le couloir en L, qui se trouve entre les espaces ouverts et fermés, entre les lieux publics et privés, accessibles et inaccessibles. La *fig. 11* qui simplifie la réalité en reproduisant seulement quelques éléments de la structure de la Faculté d'Ingénierie, résume ce qui a déjà été dit à ce sujet :

fig. 11



¹²⁷ En sémiotique, la valeur a été généralement définie de deux façons : tantôt comme le résultat du rapport entre différents objets (selon la linguistique structurales d'origine saussurienne) tantôt comme le résultat de la relation entre un sujet et un objet (selon la phénoménologie de Husserl). Mais il est clair que, comme le montre Fabbri (1991b), entre ces deux définitions il y a un lien : pour attribuer de la valeur à un objet, le sujet effectue une comparaison entre les objets à sa disposition, en les mettant en relation les uns avec les autres. La *valence* est, justement, la « valeur des valeurs » aux yeux d'un sujet qui opère une sorte de « métapréférence » entre les objets, c'est ce qui permet une comparaison entre la valeur des objets. En suite, la notion de *valence* est apparue, dans le traitement sémiotique des passions, pour expliquer ces cas où « le contenu des valeurs a peu d'importance » et au premier plan il y a par contre une sorte de « pressentiment de la valeur », « comme si seule la visée incidente importait en non l'objet visé ». La valence, en ce sens, doit être comprise comme « une potentialité d'attractions et de répulsions associées à un objet » qui, pour ainsi dire, précède logiquement la mise en place des axiologies sur la base desquelles, ensuite, agissent les individus et les groupes sociaux (Greimas et Fontanille 1991: 26-29). Sur ce sujet, cf. aussi Fontanille et Zilberberg (1998: 11-27).

Le L est un espace sémantique neutre : ni ouvert ni fermé, ni interne ni externe, ni public ni privé, ni Présidence ni Départements. C'est un lieu intermédiaire, dépourvu de toute autre détermination sémantique positive apparente sinon celle de sa fonctionnalité immédiate. Ainsi, le L permet en principe deux types d'action.

(i) *Le long* du couloir : en se présentant comme un itinéraire d'un endroit à l'autre de la Faculté, le L induit une simple *traversée*, nécessaire pour atteindre les cours qui ont lieu dans les salles situées parfois dans des zones très éloignées les unes des autres. En examinant l'horaire des cours et en le croisant avec le plan de la Faculté, nous avons constaté que les étudiants, en particulier des deux premières années, doivent faire de longs trajets internes pour atteindre les salles des cours ou des exercices pratiques. Le L pourrait être défini à cet égard comme une *autoroute pour piétons*, une route qui n'aurait pas d'autre but que celui de faciliter les déplacements rapides à l'intérieur de la Faculté, dans le bâtiment principal (dans lequel le corridor est effectivement situé) ou vers les corps de bâtiments ajoutés au niveau de ses deux ailes.

(ii) Comme toutes les autoroutes, le L dispose également d'une série de « sorties » vers d'autres endroits du bâtiment central : vers les salles de la Présidence (d'une part) et vers les Départements (de l'autre). Le deuxième type d'action qu'il induit est donc une *action de tri*, qui repose sur des choix de parcours perpendiculaires au premier, conduisant à des salles ou aux Départements.

Il s'agit de deux actions qui devraient se dérouler dans un lieu narrativement défini comme *paratopique*, l'espace de l'acquisition de la compétence¹²⁸. La traversée et le tri sont toutes deux des actions d'un Sujet (= l'étudiant) engagé dans un programme de jonction avec un Objet de valeur (= le diplôme) et dans une transformation de soi-même (= devenir ingénieur). Pour réaliser ce programme, ce Sujet doit préventivement acquérir la compétence nécessaire, définie en tant que *savoir* et *pouvoir-faire* (= étudier). Et pour pouvoir étudier, il doit fréquenter les locaux de la Faculté, y vivre, profiter de leurs équipements, et du personnel enseignant et non enseignant. Mais tout cela ne vaut qu'en tant que principe général. La structure des espaces de la Faculté, et surtout l'état actuel des lieux ainsi que la manière concrète dont ils sont vécus semblent, sinon empêcher totalement, du moins certainement entraver les deux actions. La traversée et l'action de tri s'avèrent de fait trop problématiques.

(i) En ce qui concerne *la traversée*, le L se distingue autant que possible du parcours à travers les arcades extérieures, mais seulement par la catégorie thermique froid/chaud ou celle plus profonde englobant/englobé. En principe, parcourir les arcades pour se déplacer d'un point à l'autre de la Faculté, signifie rester en dehors de la Faculté, et donc, par exemple, subir des changements de température, tandis qu'accomplir la même action à travers le couloir signifierait être à l'intérieur de la Faculté, à l'abri des agents atmosphériques. Mais en réalité, les choses sont différentes. Les fenêtres souvent laissées ouvertes, les verres brisés des fenêtres, l'absence d'un faux-plafond dans de nombreuses zones du L enlèvent au couloir cette fonction attendue d'abri à l'égard des intempéries. De même, la transformation des limites de la Faculté en simples seuils, déterminée par les portes d'accès toujours ouvertes, ou les escaliers qui sont placés directement dans les arcades, atténue beaucoup, ou neutralise totalement, l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur de la Faculté. En outre, l'absence de signalisations internes, et donc d'indications explicites de parcours possibles, rend extrêmement problématique l'action de la traversée. Comme dans une autoroute sans signalisation adéquate, dans le L il manque un « mode d'emploi ». Ainsi, le L indique une fonction qu'en réalité, même s'il ne l'interdit pas expressément, il ne favorise certainement pas, et il se révèle ainsi un substitut factice des arcades, une duplication inutile.

¹²⁸ Cf. Greimas et Courtés (1979).

(ii) En ce qui concerne *l'action de tri*, elle aussi est plus virtuelle que réelle. Ce tri se révèle, en effet, doublement asymétrique. D'une part, le système de « sorties » vers les lieux intérieurs au bâtiment central (salles et Départements) ne correspond pas à un système parallèle d'« entrées » : l'accès au couloir à L se fait par les arcades et les escaliers, en deux ou trois points tout au plus. Bien que de l'extérieur, le bâtiment central se donne à voir comme une construction articulée, marquée par une forte non-continuité, les étudiants peuvent y accéder seulement par ces deux extrémités et par le coin du L¹²⁹. Vu depuis l'intérieur ce bâtiment semble être marqué par une continuité absolue. En outre, même le système de « sorties » est en lui-même asymétrique: comme on l'a dit, les portes des salles de cours restent toujours ouvertes, de sorte qu'il n'y a aucune marque de discontinuité (mais plutôt une continuité de fait) entre les salles et le L ; les portes des Départements, en revanche, sont toujours fermées, de sorte qu'il n'y a aucun signe de continuité (mais plutôt de non-continuité) entre le L et les Départements.

L'espace présumé paratopique se révèle, dans les faits, être un *espace hétérotopique*. Ainsi, le programme d'usage de l'étudiant (= bénéficiaire de la faculté, étudiant) qui vise l'acquisition de la compétence nécessaire pour se joindre à l'Objet de valeur final (= se diplômer, devenir ingénieur) est, sinon totalement arrêté, du moins certainement entravé, ralenti, voire suspendu. Le Sujet opérateur se trouve dans une sorte de limbes où il n'est pas mis en mesure de mener à bien ses projets ; il est un actant potentialisé qui ne parvient pas à passer à l'acte, il est pourvu peut-être d'un *vouloir-faire*, qui reste, cependant, inexploité, parce qu'il n'est pas associé à un *pouvoir-faire*.

4.3. *Fausse pudeurs*

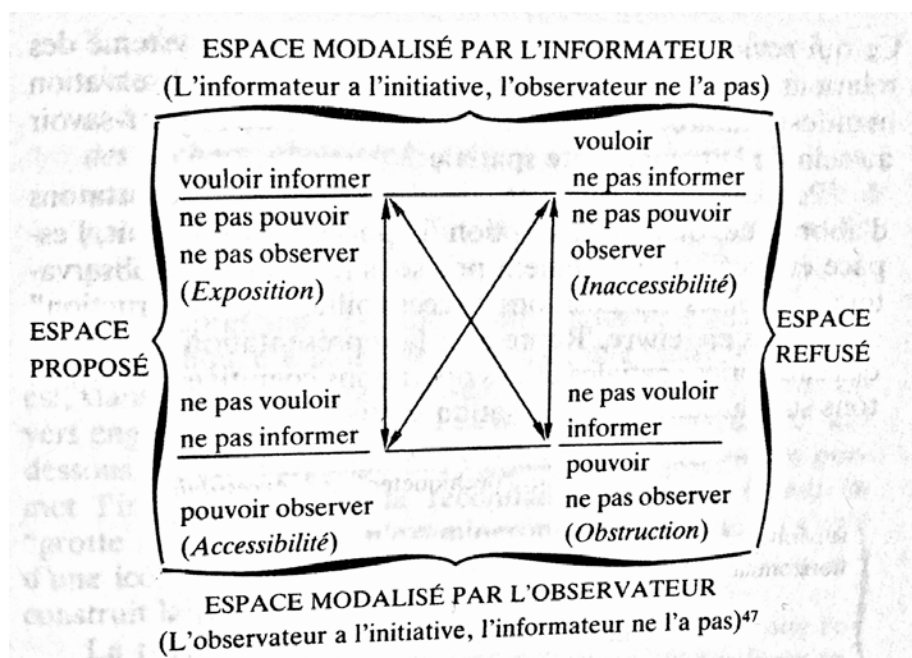
Si nous passons de l'examen de la dimension pragmatique de l'espace – concernant les actions et les programmes qui s'y déroulent – à celui de la dimension cognitive et passionnelle, l'état de malaise de l'étudiant s'accroît fortement, et on retrouve les raisons profondes de son comportement destructeur. Tout d'abord pour ce qui concerne la dimension cognitive de l'espace de l'Ingénierie – concernant le savoir et notamment sa dimension visuelle – il faut examiner de quelle façon interagissent les deux actants cognitifs principaux : l'*Observateur* (le sujet délégué à la vision) et l'*Informateur* (l'objet vu). Tout comme dans chaque type de discours il y a un jeu complexe entre ces deux actants cognitifs, qui engendre diverses formes de savoir que l'énonciateur prépare pour l'énonciataire¹³⁰, de même, dans un espace physique comme cette Faculté, un régime intersubjectif se met en place, dont l'enjeu est un savoir sur cet espace même. Plus encore, si – comme on le sait – l'articulation du sens d'un espace n'est concevable qu'à partir d'un sujet de la perception, il est évident que cette perception sera de caractère essentiellement visuel : il y aura donc nécessairement, à l'intérieur de cet espace, un actant qui voit (l'observateur) et un actant qui est vu et donne à voir (l'informateur). En fonction de la manière dont ces deux actants sont configurés dans le texte spatial et interagissent entre eux, le savoir que cet espace construit peut être très différent. Même à l'intérieur de l'espace, l'observateur et l'informateur sont différemment modalisés, et se rencontrent ou s'affrontent dans des régimes de collusion, d'antagonisme, de discordance, etc. sur la base des devoirs, des vouloirs, des pouvoirs ou des savoirs qu'ils apportent. Par conséquent, il y a des espaces qui veulent être vus et des espaces qui ne le veulent pas ; des espaces qui peuvent être vus et des espaces qui ne le peuvent pas, etc. De même, ces espaces inscrivent en eux-mêmes des sujets qui doivent ou ne doivent pas voir, peuvent ou ne peuvent pas voir, etc.

Pour nos besoins, des nombreuses combinaisons possibles entre les modalités de l'espace-informateur et celles de l'espace-observateur, il est utile de travailler à partir du

¹²⁹ En *fig. 16* on voit que les portes qui relient les différents Départements aux arcades sont la plupart du temps fermées, et elles sont utilisées que par les enseignants qui en détiennent les clés.

¹³⁰ Sur la dimension cognitive et les régimes intersubjectifs du savoir, cf. Fontanille (1985, 1987).

schéma ci-dessous¹³¹, où l'on retrouve précisément les deux espaces – *proposé* et *nié* – que le L partage. Ce schéma permet de comprendre comment l'espace de l'Ingénierie, articulé surtout à partir du couloir en L, avant même de se révéler, en tant qu'espace paratopique, décevant et inefficace, voire non fonctionnel pour ce qui concerne l'acquisition de compétences, se présente déjà comme à un espace cognitivement complexe, dans lequel se greffe un double régime intersubjectif entre un observateur qui informe (ou n'informe pas) l'espace avec son regard et un informateur qui attire (ou n'attire pas) ce regard envers soi.



En tant que lieu de passage entre les salles de la Présidence et les Départements, le L se trouve au centre d'une contradiction évidente : (i) d'une part, l'*inaccessibilité* sombre des Départements (espace refusé), à savoir la relation entre un Sujet (la Faculté) du *vouloir-ne-pas-informer* et un autre Sujet (l'étudiant) du *ne-pas-pouvoir-observer* ; (ii) d'autre part, l'*accessibilité* emphatique des salles de cours (espace proposé), à savoir, la relation entre un sujet (la Faculté) qui *ne-veut-pas-ne-pas-informer* et un autre sujet (l'étudiant) du *pouvoir-observer*. La Faculté, tout comme l'étudiant, sont donc des acteurs syncrétiques, avec des modalités qui se contredisent entre elles : la Faculté est un Informateur qui, du côté des Départements, se refuse au regard en se rendant inaccessible (une sorte de *pudeur*) et, du côté des salles de cours, elle s'ouvre au regard en se rendant entièrement accessible (et révélant, plutôt que de l'ostentation, une *absence totale de gêne*)¹³². L'étudiant est un Observateur qui, du côté des Départements, reçoit une modalité négative : il ne peut pas observer, tandis que du côté des salles de cours, il reçoit une modalité positive : il peut observer.

4.4. L'acquisition de la pré-compétence

De tout ceci découlent une série de conséquences qui vont au-delà des limites de la dimension cognitive et investissent la dimension pragmatique (déjà partiellement examinée) et passionnelle (encore à considérer) : les sujets qui vivent l'espace de l'Ingénierie – des acteurs figurativement manifestés sous la forme d'étudiants, de professeurs, de salles, etc. – se retrouvent associés, au niveau de la narrativité profonde, à différents rôles actantiels qui, de plus, se contredisent entre eux. En d'autres termes, les charges modales antithétiques de l'Informateur et de l'Observateur affectent la constitution générale du récit et inscrivent un

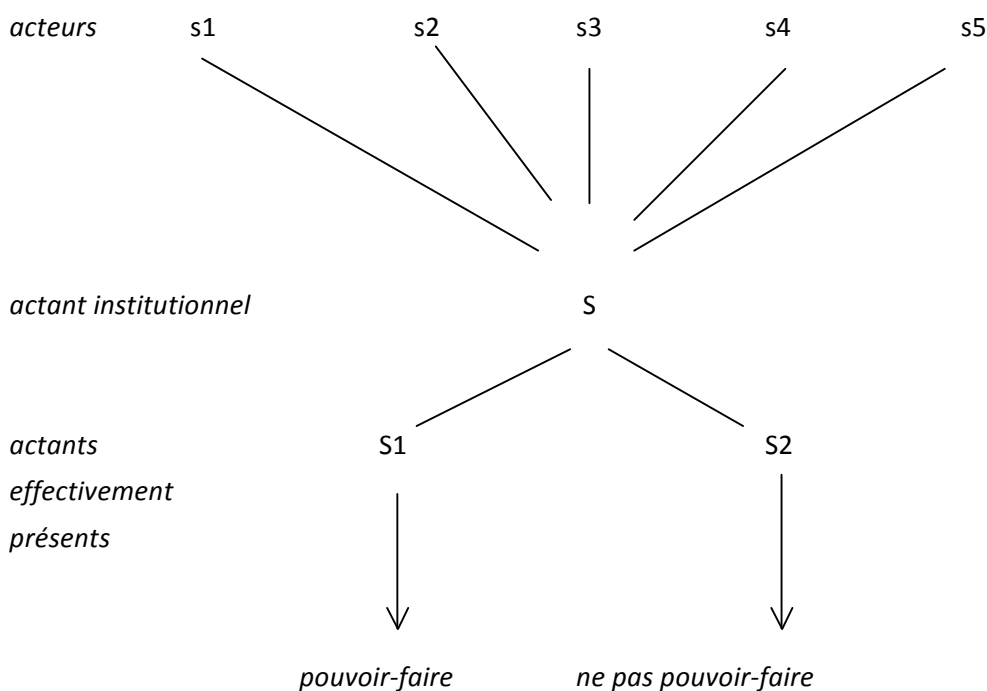
¹³¹ Ce schéma a été proposé par Fontanille (1987: 187).

¹³² Pour ces termes, cf. Landowski (1989: 122).

principe conflictuel dans l'espace de l'Ingénierie : qui informe et qui voit est aussi qui provoque et qui ressent des affects. Que tout cela se passe sous forme d'actions ou de véritables passions, ce sont toujours ces espaces physiques auxquels ces actions et ces passions ont été déléguées.

La négation-neutralisation des fonctions de traversée (sur la longueur) et de tri (en largeur), déjà évoquée dans l'analyse du plan de l'expression, a pour conséquence une opposition radicale entre la Présidence et les Départements, ce qui provoque un dédoublement des actants qui doivent utiliser et parcourir le L : les étudiants tout comme la Faculté remettent en question le rôle narratif qu'en principe ils devraient jouer pour en adopter d'autres plus complexes. Institutionnellement, les étudiants devraient être le Sujet opérateur du programme « acquisition du diplôme » et la Faculté, l'Adjuvant du même programme, mais dans les faits, les choses ne se passent pas du tout de cette manière.

Il en résulte que les étudiants vivent un régime narratif dédoublé, et ils constituent donc non pas un, mais deux actants collectifs, ou si l'on veut, *un actant collectif divisé en deux*. D'où le schéma :



En outre, les modalités dont les étudiants sont dotés par l'organisation de l'espace du L sont absolument inutiles pour leur programme d'action « acquisition du diplôme ». La modalité négative, le *ne-pas-pouvoir-faire*, est inutile pour la réalisation de leurs objectifs. Quant à la modalité positive, le *pouvoir-faire*, elle est complètement vide : si on regarde les propriétés sémantiques de l'espace proposé, les salles de cours ne sont pas des espaces « intérieurs », et en outre elles sont figurativement équipées d'une manière si pauvre et si négligée qu'elles en sont fortement désémanées.

La Faculté, en revanche, même si elle est aussi divisée entre deux actants, bénéficie de modalités très différentes. La modalité négative (*ne-pas-vouloir-ne-pas-informer*) se compose de deux négations qui s'annulent entre elles, en faisant place ainsi à une possible action positive (*vouloir-faire*). La modalité positive (*vouloir-ne-pas-faire*) implique quelque chose d'absolument actif, ce qui en effet interdit aux étudiants toute possibilité d'observation. En outre, si la Faculté subit une action de division par le L, de l'autre côté elle se trouve dans une situation réflexive : le L, en effet, est la Faculté même.

La Faculté effectue donc une triple action :

1. elle se divise elle-même (en conservant son unité implicite par l'action même de division) ;
2. elle divise les étudiants (en manifestant à leur égard un *pouvoir-faire*) ;
3. elle crée entre elle-même et les étudiants une hiérarchie (en leur imposant, comme condition préalable à leur *pouvoir-faire*, sa volonté préliminaire).

La Faculté informe les étudiants, si elle veut et comment elle veut, en des lieux où elle décide de le faire, dans les limites qu'elle trace et qu'elle impose. Il est clair que du point de vue narratif, elle joue le rôle du Destinateur, situé dans une position hiérarchiquement supérieure par rapport au Sujet, et qui impose son propre système de valeurs dans un contrat qui penche en sa faveur. En principe, la Faculté devrait être traditionnellement l'Adjuvant qui permet au Sujet l'acquisition de la compétence (le savoir et le pouvoir-faire). En réalité, ce rôle est annulé par la scission qu'elle veut et peut réaliser à l'intérieur de son espace : d'une part, elle empêche une action (elle rend inaccessibles certains locaux) et de l'autre, elle favorise une autre action, totalement inutile (elle rend accessibles des locaux qui ne lui sont pas internes, des espaces dont la signification paratopique est annulée et remplacée par une fonction hétérotopique). Ce faisant, elle s'avère un Destinateur qui impose aux étudiants un contrat hiérarchique : il leur impose en effet de se situer pour une certaine période de temps (les deux premières années) dans des locaux neutres, ni internes ni externes, dans lesquels ils n'acquièrent pas la compétence – reportée à d'autres lieux et à un autre temps – mais seulement une sorte de pré-compétence, un *pouvoir-pouvoir*.

Ainsi, là où les étudiants des premières années du cours s'attendent à devoir surmonter une véritable épreuve qualifiante (qui, justement, permet au Sujet-héros l'acquisition de la compétence à agir), ils sont soumis à une épreuve préliminaire, une sorte de méta-épreuve, qui leur permet enfin de franchir le seuil des Départements et de mettre en place leur programme d'usage initial. Ce que nous appelons « méta-épreuve » se configure – si on change de registre – comme une forme subreptice de pré-sélection des étudiants, une sélection qui permet à ceux qui parviennent à la surmonter, certainement pas d'être des ingénieurs, mais de pouvoir commencer à étudier pour apprendre à l'être. Les espaces ouverts, trop ouverts, auxquels le L donne libre accès, qui sont précisément ceux où se déroulent les prétendues « deux années préparatoires », se donnent à saisir comme des acteurs non-humains auxquels est déléguée la tâche d'effectuer cette pré-sélection, en réaffirmant dans les faits le « *numerus clausus* » qui est nié dans les discours. « Pour obtenir le diplôme en Ingénierie on doit faire d'abord ses preuves » : l'espace du L est là pour le répéter constamment.

4.5. *Divide et impera*

Ainsi, les étudiants sont un Sujet opérateur auquel on impose un contrat trompeur, un Sujet qui doit agir dans un espace qui est n'est ni vraiment hétérotopique ni encore effectivement paratopique, un espace dans lequel ses actions ne visent pas l'acquisition de la compétence institutionnelle académique (savoir et pouvoir-faire), mais l'obtention de la pré-compétence, le pouvoir-pouvoir.

Tout cela amène l'étudiant à un état cognitif et passionnel très particulier. Premièrement, l'espace qui est refusé aux étudiants de la première année est à leurs yeux celui qui doit être vécu par les *simulacres d'autres actants* – invisibles et omnipotents – qui, contrairement à eux, peuvent poursuivre le programme « acquisition du diplôme » : ce sont les étudiants des autres années du cursus, qui savent comment entrer dans les Départements, et franchir le seuil des portes qui sont toujours fermées aux étudiants des premières années. Ces simulacres sont des sujets pour lesquels le *vouloir-ne-pas-informer* de la Faculté ne s'applique pas : pour eux le contrat asymétrique est réécrit en termes égaux.

Mais ce qui est plus important c'est que pour les étudiants des premières années du cursus, la Faculté est reconnue comme étant responsable de la suspension de leur programme de traversée et de tri, ainsi que de la discrimination entre eux et les autres étudiants. *Divide*

et impera, diviser pour régner, c'est l'idée qu'ils se font de la Faculté, une division qui, avant d'être narrative et temporelle, est essentiellement spatiale.

Il est possible alors d'interpréter le prétendu vandalisme des étudiants comme une action de destruction en *réaction* à une action précédente, présumée, de la Faculté, une action qui est inscrite dans les espaces mêmes de la Faculté. La Faculté agit à travers ses espaces et annule le programme de l'étudiant ; l'étudiant répond à cette action d'annulation par la destruction physique de la Faculté. Suspendu ou retardé, le programme d'acquisition de la compétence (étudier) est remplacé par celui de la destruction¹³³. Tout se passe comme s'il y avait un Sujet qui interrompt le programme d'action de l'étudiant, la Faculté, qui est d'ailleurs le même sujet auquel s'adresse l'action destructrice : l'acteur non-humain Faculté, à qui est déléguée le rôle actantiel du Destinateur, une instance supérieure qui se rétracte et se cache dans l'espace refusé aux étudiants, ou qui se donne inutilement à voir dans l'espace proposé. Ce que les étudiants détruisent, par conséquent, n'est pas sans valeur (comme dans le cas du vandalisme proprement dit), car c'est exactement le tyran Destinateur, partiellement trompeur, une sorte de *trickster*, un filou contre lequel ils déversent tout leur mécontentement¹³⁴.

En outre, cette action destructrice du Destinateur-Faculté est en quelque sorte symétrique à celle que le Sujet-étudiant subit. Tout comme ce dernier est privé de la possibilité d'acquérir une compétence, pour ainsi dire, institutionnelle (la raison pour laquelle il est là), de même les objets vers lesquels il tourne son action destructrice sont liés à la compétence institutionnelle de la Faculté. La Faculté est de fait le Destinateur trompeur des étudiants, celui qui impose des devoirs et des non-pouvoirs, alors qu'en principe, elle se devrait être l'Adjuvant qui aide les étudiants dans leur programme d'éducation. En tant que telle, elle doit à son tour avoir une compétence, un *pouvoir-aider*, qui est manifesté figurativement et actériellement sous la forme de salles de cours, équipement, tableaux, projecteurs et divers outils, mais aussi sous la forme de tableaux d'électricité, d'ampoules, de portes, etc. Ce sont justement tous ces objets qui sont détruits par les étudiants¹³⁵.

4.6. Les phases de la colère

Nous pouvons maintenant reconstruire la dimension passionnelle. Nous avons commencé par l'action de destruction menée par les étudiants contre la Faculté, une action qui nécessite une *agressivité* du Sujet opérateur. L'analyse narrative et cognitive nous a par la suite permis d'identifier les raisons de cette agressivité dans un *mécontentement* fondamental des étudiants, déterminé par le contrat trompeur imposé par la Faculté par le biais de ses structures spatiales. L'agressivité et le mécontentement, cependant, ne sont pas deux états d'esprit qui sont reliés entre eux de manière temporaire et causale, car ils font partie de la configuration narrative de la colère, telle qu'on peut la reconstruire à partir de la définition d'un seul lexème passionnel¹³⁶.

En analysant la définition du terme français « colère » donnée par le Petit-Robert¹³⁷, Greimas a affirmé que ce sentiment est tout sauf un *état* d'âme : il est en effet décrit par le dictionnaire comme un *processus* au cours duquel se déroule une histoire complexe, une

¹³³ Sur le programme narratif de substitution, cf. Greimas (1976b).

¹³⁴ Sur l'interprétation narrative du *trickster* comme Destinateur trompeur cf. Greimas (1976b).

¹³⁵ Une autre démonstration de ce fait pourrait être dans un épisode qui nous a été raconté : pour éviter la destruction continue des projecteurs lumineux fixes, conservés dans les salles de cours, la Faculté a essayé d'équiper chaque enseignant avec un projecteur portable; et il est arrivé que précisément cet enseignant a été tabassé. En termes sémiotiques, par conséquent, nous dirions que lorsque le pouvoir-faire est débrayé dans les salles, les étudiants ont détruit les salles : quand il était embrayé dans l'enseignant, ils ont frappé l'enseignant !

¹³⁶ Greimas (1983).

¹³⁷ « Violent mécontentement accompagné d'agressivité » où « mécontentement » est défini comme « sentiment pénible d'être frustré dans ses espérances, ses droits ».

série de moments canoniques reliés entre eux dans une chaîne précise de présuppositions et d'implications. En résumé, la colère peut être décrite comme un syntagme passionnel dans lequel se succèdent trois états pathémiques fondamentaux :

frustration → *mécontentement* → *agressivité*,

chacun d'eux pouvant à son tour être décomposé en syntagmes narratifs différents. A partir du moment central du *mécontentement*, il est possible de reconstruire (i) *en amont* de celui-ci, la *frustration*, qui est elle-même le stade terminatif d'une attente non satisfaite (par rapport à l'objet désiré) ou déçue (par rapport au sujet en qui on place sa confiance) ; (ii) *en aval*, l'*agressivité*, qui peut elle aussi être prolongée en divers programmes d'action, telle que la révolte ou la vengeance, ou, dans les cas positifs, le pardon.

Il semble possible de trouver cette scène pathémique dans le cas que nous examinons.

En ce qui concerne le mécontentement, on retrouve les principales étapes mentionnées dans la définition de la colère : l'attente confiante envers quelqu'un → la non-jonction avec l'objet → le sentiment de perte → la crise de confiance → la déception à l'égard de l'autre et de soi-même → le mécontentement. Il est clair que les étudiants, une fois inscrits à l'Université et arrivés en Faculté, croient qu'ils sont arrivés à l'endroit où ils peuvent acquérir la compétence nécessaire pour mener à bien leur programme d'action. En revanche, ils se trouvent, physiquement et psychologiquement, relégués à un espace neutre, intermédiaire, ni interne ni externe, comme les salles de la Présidence et le L, et on leur interdit l'entrée dans les locaux vraiment « internes », ceux de la recherche et de la connaissance spécialisée, les Départements. Ils ont placé leur confiance en quelqu'un qui a frustré leur attente, ils en sont donc déçus et ils se trouvent à un carrefour : soit faire porter leur rancune contre la personne qui les a déçus, ce qui prolonge le mécontentement jusqu'à ce qu'ils puissent surmonter les barrières des Départements (ce qui arrive aux étudiants des trois années de spécialisation) ; soit ils dirigent immédiatement leur programme d'action contre le Destinateur offensif et passent à l'acte (ce qui arrive aux prétendus vandales).

Mais ce n'est pas tout. Greimas (1983) rappelle que pour passer à l'acte, c'est-à-dire pour poursuivre le programme de révolte, le vouloir-faire, fourni par la reconnaissance des responsabilités de l'autre, ne suffit pas : il faut aussi s'en vouloir à soi-même pour avoir mal placé sa confiance dans quelqu'un qui n'était pas fiable : c'est précisément ce sentiment d'amour-propre blessé, sinon d'honneur blessé, qui permet le passage du simple vouloir au pouvoir, et de mettre effectivement en place le programme de révolte. La déception redouble d'intensité, au point de susciter le passage à l'action. C'est ce qui arrive à nos étudiants des deux années préparatoires, tel que nous pouvons le supposer : ils assument le ralentissement du programme « acquisition du diplôme », le projettent sur eux-mêmes, comme un investissement modal réflexif (« je n'y arrive pas ! »), et intensifient le sentiment que la Faculté les a trompés et offensés (« c'est de sa faute ! »). La destruction des objets modaux du faux Adjuvant, Destinateur trompeur en qui la confiance a été mal placée, est le résultat de cette intensification passionnelle, du transfert modal du vouloir-faire vers le pouvoir-faire, un double mouvement de découragement envers eux-mêmes et de révolte contre l'autre.

Et c'est seulement grâce à cette intensification que l'on peut passer de l'état à l'action, de l'état d'esprit à la pratique, de sorte que le sujet se met à accomplir des actes qui ne procèdent d'aucun programme prévu à l'avance, des actions fortement « passionnées » qui *dépassent* tout projet et toute rationalité instrumentale, pour se révéler – avec le recul – comme des fins en soi, apparemment irrationnelles, socialement inutiles et individuellement néfastes. L'action destructrice effectuée par les étudiants se présente comme la dernière étape d'un syntagme narratif et passionnel complexe qui se dissimule lui-même, et notamment sa propre chaîne de présuppositions logiques, pour se manifester brutalement comme une pure éruption physique. Dans cette étape finale du processus, la passion finit par investir directe-

ment le corps : c'est le *moment d' « aller dehors »*¹³⁸, le passage de l'être au faire, dans lequel le sujet passionnel se divise en deux : d'un côté il est (ou il était, et il redeviendra) quelqu'un qui ressent et qui pense, un être qui, en quelque sorte continue de « penser » ; et de l'autre côté, il est quelqu'un qui fait et qui « se défoule », qui se remplit de chaleur et de rougeur, de fluides bouillonnant, et qui laisse ressortir les *raisons du corps* que ni la raison, ni le cœur ne connaissent et encore moins contrôlent.

On peut supposer que, en dernière instance, le faire destructeur des étudiants est également lié à ce type de raisons somatiques, d'explosions physiques, de réarticulation gestuelle des corps, dans laquelle la subjectivité identitaire est brisée, et qui met en mouvement une sorte *ludisme académique* sur lesquels les psychologues et les sociologues pourraient avoir leur mot à dire. Ces raisons du corps, il faut le souligner, ne sont pas une alternative aux raisons sémantiques et narratives, mais plutôt, elles les fondent. C'est le moment de l'*efficacité symbolique des espaces*, selon laquelle l'articulation significative de la spatialité agit sur les corps en les prenant et en les transformant, en les reprogrammant en vue d'actions antisociales, ou peut-être anti-institutionnelles, mais tout à fait prévisibles sur le vaste horizon d'une interprétation sémiotique du social.

4.7. De la moralisation à la constitution

Le mécanisme de la passion, on le sait, est dynamique et processuel. De ce point de vue, il rappelle celui du récit, où chaque élément de la narration (personnages, objet, mise en scène, etc.) acquiert une identité et un sens dans le développement orienté des événements : une passion comme celle de la colère, au-delà de sa définition lexicale, s'est avérée une configuration passionnelle complexe dans laquelle plusieurs moments narratifs sont reliés entre eux selon des relations de présupposition (en amont) et d'implication (en aval). Ce qui conduit à dire que, tout comme la dimension pragmatique de la signification est organisée par un schéma narratif canonique (manipulation, compétence, performance, sanction), de même les processus pathémiques peuvent faire référence à leur propre parcours canonique, qui conventionnellement est considéré comme étant constitué de trois étapes fondamentales : la constitution, la sensibilisation et la moralisation¹³⁹.

La *constitution* est une sorte de prédisposition du Sujet à accéder au processus passionnel, aussi et surtout sur la base des stimuli externes, comme par exemple des environnements familiaux et sociaux, des conjonctures culturelles et historiques, ou l'intervention d'autres sujets. Ainsi, dans le cas de l'avarice la constitution est cette sorte d'attachement générique aux choses qu'un Sujet peut avoir acquis, pour différentes raisons, dans l'environnement dans lequel il vit ; dans le cas de la jalousie, en revanche, il s'agit d'une vague inquiétude provoquée par le comportement de l'objet aimé. Il ne s'agit pas de véritables passions, mais de *passions sans noms*¹⁴⁰, des propensions pathémiques qui, compte tenu de certaines conditions, peuvent être culturellement délimitées comme étant des états affectifs ou linguistiquement définies par des termes passionnels.

C'est par la *sensibilisation* que la constitution devient une passion à proprement parler, une transformation qui se produit quand une culture particulière interprète comme configuration passionnelle le cadre précédent. Pour reprendre les mêmes exemples, l'attachement aux choses est compris ici en tant qu'avarice ; l'inquiétude envers l'objet aimé en tant que jalousie. Cette opération peut être divisée ultérieurement en différents moments. Le premier est la *disposition*, où le Sujet acquiert les compétences nécessaires pour disposer son esprit à

¹³⁸ Fabbri (1987), en discutant l'analyse greimassienne de la colère à travers les études anthropologiques et cognitives de Lutz, Lakoff etc. sur l'« *anger* », a insisté sur ce moment somatique de la passion, qui s'emboîte, tantôt comme présupposition tantôt comme suite, avec les autres moments des processus affectifs.

¹³⁹ Fontanille (1993).

¹⁴⁰ Landowski (2004).

se passionner dans un sens plutôt que dans un autre. Ainsi, le jaloux acquiert le vouloir-savoir et l'avare organise son inclination générale comme un ne-pas-vouloir-être disjoint de ses biens. Le deuxième est celui de la *pathémisation*, c'est-à-dire, de la *performance* passionnelle, du comportement passionné : il ne s'agit plus simplement d'un état d'âme, mais d'une scène-type, avec un certain nombre de marques thématiques et figuratives récurrentes, comme lorsque le jaloux croit en la trahison du Sujet aimé ou lorsque l'avare finit par transformer la valeur de ses biens, en les dotant d'une nécessité et d'une instrumentalité qu'ils n'avaient pas initialement. Le troisième est l'*émotion*, le résultat de la passion qui atteint le corps du Sujet, la manifestation somatique de la passion qui tend à transformer le corps et le comportement (rougeurs, troubles de l'élocution, tremblements, « coups de tête », etc.).

Lorsque la *disposition* et la *pathémisation* ont une nature en quelque sorte cognitive, dans l'interaction avec des formes de savoir ou de croyance, l'émotion récupère la tension de base qui était propre à la constitution et la transfère sur un corps qui devient un vecteur de signification et de communication. Avec l'émotion, le processus passionnel atteint l'intimité la plus profonde du Sujet (qui se brise en des parties somatiques relativement autonomes et qui agissent de façon incontrôlable) et en même temps, il ouvre à la plus grande socialité (en s'exposant par exemple, dans le théâtre du monde, à la honte publique). La conséquence de la passion réalisée sur le Sujet passionné est la perte de l'identité individuelle, tantôt au nom d'entités pré-subjectives moléculaires, tantôt en vue d'institutions sociales molaires : dans un cas comme dans l'autre « il n'y a pas de passion solitaire »¹⁴¹.

D'où le dernier moment du schéma pathémique canonique : celui de la *moralisation*. C'est ici qu'on retrouve l'intersubjectivité, car les dispositifs passionnels qui ont pris forme dans le parcours et se sont extériorisés sont soumis au jugement d'une norme sociale de différentes natures (véridictoire, esthétique, religieuse, idéologique, etc.) qui tendent à configurer comme une loi éthique. Dans la moralisation il faut prévoir la présence d'un « actant évaluateur » qui opère selon le principe classique de la *mesure* (variable dans l'espace et le temps), à partir de laquelle il juge de l'*excès* ou de l'*insuffisance* d'une certaine passion par rapport à certaines règles sociales (également variables). Ainsi, pour revenir à l'avarice, c'est grâce à la moralisation qu'on distingue la parcimonie de la radinerie, alors que la première est acceptée tandis que la deuxième est totalement rejetée. La passion, dans cette phase finale, devient vice ou vertu.

Compte tenu de ce schéma de référence, il est évident que, lorsqu'il est inséré dans la configuration générale de la colère, notre cas présente tous les moments évoqués. On retrouve le moment de la pathémisation, de la performance passionnelle destructrice qui a été le point de départ de notre analyse, le problème dont nous sommes partis. Et il y a aussi, au début de la configuration du vandalisme, le moment de la moralisation, de la sanction sociale de l'acte passionnel, sur lequel s'est longuement attardé le récit du Doyen et sur lequel il souhaiterait agir par une communication persuasive envers les étudiants. L'analyse que nous avons menée a également identifié les autres moments du parcours passionnel canonique. Nous avons trouvé le moment de l'émotion, de la reprise somatique de la passion, de l'éruption physique des corps sur les objets du monde. Et nous avons dit que cette émotion est le résultat d'une *structure topologique efficace*, de sorte que le Sujet destructeur, avant de passer à la pathémisation et à l'émotion, a été mis en condition de se passionner : il a ainsi dépassé le moment de la disposition qui lui a fourni les compétences modales nécessaires, c'est-à-dire le pouvoir-faire.

Mais la chose la plus importante est que ce parcours découle par principe d'un moment que nous avons défini comme précédant tous les autres, le moment de la *constitution*, dans laquelle le Sujet a été socialement prédisposé à la passion. Le Sujet « étudiants » s'est trouvé en effet, ou a été placé, dans une situation intersubjective qui favorisait en quelque sorte la

¹⁴¹ Greimas et Fontanille (1991).

naissance de son état puis de son action pathémiques, *en tant que réaction à une action précédente*. Le fait que cette action n'ait pas été accomplie, au sens strict, par des acteurs humains, mais seulement par des acteurs spatiaux non-humains (couloirs, arcades, salles, escaliers, portes, etc.), ne change pas la nature du problème. Voire, en l'objectivant, il le renforce. Il s'agit d'acteurs non-humains auxquels – consciemment ou inconsciemment – a été déléguée une série d'actions. L'organisation des locaux et la programmation des parcours, le doublement modal du Sujet, le report d'un programme d'acquisition de la compétence, la conclusion d'un contrat hiérarchique avec un Destinateur trompeur sont le résultat d'un programme narratif tout autant caché qu'il est efficace : celui d'un actant spatial qui – même s'il est une entité abstraite – produit des conséquences bien concrètes.

Concevoir un moyen possible d'enrayer, sinon de résoudre, le problème du prétendu vandalisme dans la Faculté d'Ingénierie de Palerme, signifie dès lors, partir du principe que, sous certaines conditions, même les relations des sujets avec l'espace peuvent être interprétées comme des relations intersubjectives, comme des relations sociales à proprement parler. Si tel est le cas, un programme d'intervention devra agir sur la *constitution*, plutôt que sur la *moralisation*, comme on le pense le plus facilement. Le Doyen, en raisonnant en termes de vandalisme, veut agir par une manœuvre fondée sur la moralisation, préconisant une communication qui responsabilise les étudiants en termes de sanction sociale de leurs actions (du genre: « c'est stupide de le faire »). Ce faisant, il agit sur les résultats *en aval* du processus passionnel, sur le résultat d'une longue et silencieuse chaîne de présuppositions qui, en tant que telle resterait oubliée mais toujours efficiente. Si on agit plutôt sur les raisons *en amont* de ce processus, celles qui ont amené à la constitution de la passion et à ses conséquences pragmatiques, on pourrait obtenir des résultats beaucoup plus sûrs. En d'autres termes, la meilleure manière d'agir sur un comportement socialement négatif est l'identification des systèmes et des procédures sémiotiques qui l'ont construit en tant que processus efficace : les raisons qui, dans notre cas, s'adressent à une microsociété dans laquelle les choses, les espaces, les accès, les portes, les clôtures, les couloirs agissent pour et plus que l'homme. Si on travaillait sur ceux-ci on en transformerait le sens, et donc, aussi les conséquences.

Bibliographie

Bibliographie

- Aa.Vv., *Essais de la théorie du texte*, Paris, Galilée, 1973.
- Aa.Vv., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- Ablali, Driss, *La sémiotique du texte: du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Ablali, Driss et Ducard, Dominique, éd., *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Honoré Paris, Champion, 2009.
- Agnello, Marialaura, "Don Giovanni felice. Intorno al logo McDonalds", *Comunicando* 4, 2003; et dans Marrone et Giannitrapani éd. (2012).
- Agnello, Marialaura et Scalabroni, Luisa, "Città mercato. Grande distribuzione e shopping selvaggio", dans Marrone éd. (2010).
- Akrich, Madeleine et al., *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Mines, 2006.
- Amendola, Giandomenico, *La città postmoderna*, Rome-Bari, Laterza, 2003.
- Appelbaum, Robert, *Dishing it out*, London, Reaktion, 2011.
- Amin, Ash et Thrift, Nigel, *Cities. Reimagining the Urban*, Cambridge, Polity Press, 2001.
- Avalle, D'Arco Silvio, *Principi di critica testuale*, Padoue, Antenore, 1973.
- Augé, Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1991.
- Badir, Semir, *Hjelmslev*, Paris, Les belles lettres, 2000.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Barthes, Roland, "Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine", *Annales* 16, 1960.
- Barthes, Roland, "La voiture : projection de l'Ego", *Réalités* 213, 1963.
- Barthes, Roland, "Éléments de sémiologie", *Communications* 4, 1964.
- Barthes, Roland, "Sémantique de l'objet", 1966 ; et dans Barthes (1985).
- Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967a.
- Barthes, Roland, "Sémiologie et urbanisme", 1967b ; et dans Barthes (1985).
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970a.
- Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970b.
- Barthes, Roland, "De l'oeuvre au texte", 1971a ; et dans Barthes (1984).
- Barthes, Roland, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, 1971b.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973a.
- Barthes, Roland, « Texte (théorie du) », *Enciclopedia universalis*, 1973b.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
- Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- Barthes, Roland, *Le Neutre*, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, Roland et al., "L'analyse structurale du récit", *Communications* 8, 1966.
- Basso-Fossali, Pierluigi, éd., "Testo - Pratiche – Immanenza", *Semiotiche* 4, 2006.
- Bastide, Françoise, "Le traitement de la matière: opérations élémentaires", *Actes sémiotiques. Documents* 89, 1987.
- Bastide, Françoise et Latour, Bruno, « Essai de science-fabrication », *Etudes Françaises*, 19-2, 1983.
- Baudrillard, Jean, *Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- Benveniste, Emile, "Deux modèles linguistiques de la cité", 1970 ; et dans Benveniste (1974).
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974.
- Bernard, Jeff, éd., "Socio-Semiotics", *S - European Journal for Semiotic Studies* 7, 1-2, 1995.

- Bernardelli, Andrea, éd., "The Concept of Intertextuality. Thirty Years On: 1967-97", *Versus* 77-78, 1997.
- Bertrand, Denis, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benamins, 1985.
- Bertrand, Denis "L'ideologia del sensibile", dans Pozzato éd. (1995).
- Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- Bettetini, Gianfranco, *Tempo del senso*, Milan, Bompiani, 1984.
- Beyart-Geslin, Anne, *Sémiotique du design*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- Beyart-Geslin, Anne, *Sémiotique des objets*, Liège, Presses univ. de Liège, 2015.
- Blixen, Karen (= Isak Dinesen), "Babette's Feast", dans *Anecdotes of Destiny*, London, Random House, 1958; tr. fr. "Le festin de Babette", dans *Contes d'hiver. Nouveaux contes d'hiver*, Paris, Gallimard, 1993.
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Berlin, Suhrkamp, 1979; tr. fr. *La lisibilité du monde*, Paris, Cerf, 2007.
- Bonomi, Aldo et Abruzzese Alberto, éd., *La città infinita*, Milan, B. Mondadori, 2004.
- Bordron, Jean-François, "Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle)", *Langages* 103, 1991.
- Boutaud, Jean-Jacques, *Le sens gourmand*, Paris, Rocher, 2005.
- Brown, Gillian et Yule, George, *Discourse analysis*, Boston, Cambridge University Press, 1983.
- Brucculeri, Maria Claudia, *Semiotica per il turismo*, Rome, Carocci, 2009.
- Brucculeri, Maria Claudia et Giannitrapani, Alice, "3 a.m. Pub e locali notturni", dans Marrone éd. (2010).
- Buttitta, Antonino, *Dei segni e dei miti*, Palermo, Sellerio, 1996.
- Buttitta, Antonino, *Mito fiaba rito*, Palermo, Sellerio, 2016.
- Calabrese, Omar, *La macchina della pittura*, Rome-Bari, Laterza, 1985a.
- Calabrese, Omar, *Il linguaggio dell'arte*, Milan, Bompiani 1985b.
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Milan, Feltrinelli, 1987.
- Calabrese, Omar, *Serio ludere (sette serissimi scherzi semiotici)*, Palerme, Flaccovio, 1993.
- Calabrese, Omar, *L'art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles et Manezot, 2010.
- Calame, Claude, *Avenir de la planète & urgence climatique*, Paris, Lignes, 2015.
- Calefato, Patrizia, *Sociosemiotica*, Bari, Graphis, 1997.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972; tr. fr. *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard-Folio, 2013.
- Calvino, Italo, *Sotto il sole giaguaro*, Milan, Garzanti, 1986; tr. fr. *Sous le soleil jaguar*, Paris, Gallimard-Folio, 2013.
- Casetti, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- Casetti, Francesco et Di Chio, Federico, *L'analisi del film*, Milan, Bompiani, 1990.
- Cassirer, Ernst, *Lo strutturalismo nella linguistica moderna (1945)*, Naples, Guida, 2004.
- Cavalieri, Rosalia, *Gusto. L'intelligenza del palato*, Rome-Bari, Laterza, 2011.
- Cavicchioli, Sandra, *I sensi lo spazio gli umori*, Milan, Bompiani, 2004.
- Cervelli, Pierluigi, *La città fragile*, Rome, Lithos, 2008.
- Cervelli, Pierluigi, Sedda, Franciscu, "Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale", dans Marrone et Pezzini éd. (2006).
- Charbonnier, Pierre, *La fin d'un grand partage. Nature et société de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS éditions, 2015.
- Choay, Françoise, "Urbanism et Semiology", dans Jencks et Baird éd. (1969).
- Colombo, Fausto et Eugeni, Ruggero, *Il testo visibile*, Rome, Carocci, 1996.
- Conte, Maria E., éd., *La linguistica testuale*, Milan, Feltrinelli, 1977.
- Coquet, Jean-Claude et Petitot, Jean, éd., « L'objet : sens et réalité », *Langages* 103, 1991.
- Cosenza, Giovanna, éd., « Semiotica dei nuovi media », *Versus*, 94-96, 2003 .
- Coseriu, Eugenio, *Linguistica del testo*, éditée par D. Di Cesare, Rome, Carocci, 1997.
- Counihan, Carole et Van Esteric, Penny, éd., *Food and Culture. A Reader*, New York and Lon-

- don, Routledge, 1997.
- Davis, Michael, *Planet of Slums*, Verso, New York, 2006.
- De Beaugrande, Robert A. et Dressler, U., *Introduction to Text Linguistics*, Tubingen, Nyemeier, 1981.
- Bootton de, Alain, *A Week at the Airport*, London, Random House, 2010.
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- De Maria, Cristina et Pozzato, Maria Pia, "Etnografia urbana: modi d'uso e pratiche dello spazio", dans Marrone et Pezzini éd. (2006).
- De Maria, Cristina et Nergaard, Siri, *Studi culturali, Temi e prospettive a confronto*, Milan, McGraw Hill, 2007.
- Del Ninno, Maurizio, éd., *Etnosemiotica*, Rome, Meltemi, 2007.
- Deni, Michela, *Oggetti in azione*, Milan, FrancoAngeli, 2003.
- De Oliveira, Ana Claudia, *Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade*, São Paulo, Educ, 1997.
- De Oliveira, Ana Claudia, éd., *San Paolo in divenire, fra conflitti e riscritture*, Rome, Nuova Cultura, 2017.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- Descola, Philippe, *Diversité des natures, diversités des cultures*, Paris, Bayard, 2010.
- Descola, Philippe, *L'écologie des autres*, Paris, Quae, 2011.
- Descola, Philippe, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.
- Despret, Vinciane, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2002.
- Despret, Vinciane, *Hans, le cheval qui savait compter*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2004.
- Despret, Vinciane, *Bêtes et hommes*, Paris, Gallimard, 2007.
- Despret, Vinciane et Larrère, Raphael, éd., *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Hermann, 2014.
- Dijk van, Theun, *Text and Context*, London, Longman, 1977.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger*, Harmondsworth, Penguin, 1970.
- Douglas, Mary, *In the active voice*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Dottori, Corrado, *Non è il vino dell'enologo*, Rome, DeriveApprodi, 2012.
- Dusi, Nicola et Spaziante, Lucio, éd., *Remake – remix*, Meltemi, Rome, 2004.
- Dusi, Nicola et Lo Feudo, Giorgio et Marrone, Gianfranco, *Esperienza e narrazione*, Rome, Meltemi, 2008.
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani, 1964.
- Eco, Umberto, *La struttura assente*, Milan, Bompiani, 1968.
- Eco, Umberto, *Le forme del contenuto*, Milan, Bompiani, 1971.
- Eco, Umberto, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana U.P., 1979.
- Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985.
- Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin, Einaudi, 1984.
- Eco, Umberto, *Il Pendolo di Foucault*, Milan, Bompiani, 1989.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, 1990.
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milan, Bompiani, 1994.
- Eco, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione* Milan, Bompiani, 1995
- Eco, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani, 1997.
- Erlich, Viktor, *Russian Formalism*, Mouton, The Hague, 1954.
- Fabbri, Paolo, « Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia », *Versus* 3, 1973.
- Fabbri, Paolo, « A passion veduta: il vaglio semiotico », *Versus* 47-48, 1987.
- Fabbri, Paolo, « Palatogrammi », dans *La cucina bricconcella (Omaggio a P. Artusi)*, Bologne,

- Grafis, 1991a. et dans Marrone et Giannitrapani éd. (2012).
- Fabbri, Paolo, « La passione dei valori », *Carte semiotiche* 8, 1991b.
- Fabbri, Paolo, « Pertinence et adéquation », *Nouveaux actes sémiotiques*, 19, 1992.
- Fabbri, Paolo, *La svolta semiotica*, Rome, Laterza, 1998; tr. fr. *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermes, 2008.
- Fabbri, Paolo, *Elogio di Babele*, Meltemi, Rome, 2001.
- Fabbri, Paolo, "Catharsis. Again?", *Semiotic efficacy and the effectiveness of the text*, Turnhout, Brepols, 2002.
- Fabbri, Paolo, « Texture: substance and form », *Gastronomica* 2, 3, 2003 ; maintenant dans Marrone et Giannitrapani éd. (2012).
- Fabbri, Paolo, « Istruzioni e pratiche istruite », *E/C*, 2005a.
- Fabbri, Paolo, « Stati e processi d'assedio: figure della guerra urbana », intervention au XXXIII^{ème} Congrès de l'Association italienne d'études sémiotiques, **Saint-Marin**, 28-30 octobre 2005b.
- Fabbri, Paolo, *Teoria del passante*, conférence à Palerme, Doctorat en Design, 28 février 2008.
- Fabbri, Paolo, « Wikipedia; un'enciclopedia politeista » dans *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Sienna, Protagon, 2009.
- Fabbri, Paolo, « Grammaire d'un repas futuriste », *Poétique* 164, 2010.
- Fabbri, Paolo, « Introduzione » à Goodmann, *Ripensamenti in filosofia, altre arti e scienze*, et. al., Milan, 2011.
- Fabbri, Paolo, « Sémiotique, stratégies, camouflage », *Actes Sémiotiques*, 118, 2015.
- Fabbri, Paolo et Bastide, Françoise, « Des chats, des sirènes, des hommes », *Change international* 3, 1984 ; republié dans *E/C* (www.ec-aiss.it).
- Fabbri, Paolo et Latour, Bruno, « La rhétorique de la science », *Actes de la recherche en sciences sociales* 13, 1977.
- Fabbri, Paolo et Marrone, Gianfranco, éd., *Semiotica in nuce I*, Rome, Meltemi, 2000.
- Fabbri, Paolo et Marrone, Gianfranco, éd., *Semiotica in nuce II*, Rome, Meltemi, 2001.
- Farinelli, Franco, « La natura cartografica della città », dans Marrone et Pezzini éd. (2006).
- Ferraris, Maurizio, *La svolta testuale*, Milan, Unicopli, 1986.
- Ferraris, Maurizio, *Storia dell'ermeneutica*, Milan, Bompiani, 1988.
- Ferraro, Guido et Lorusso, Anna Maria, éd., *Nuove forme di interazione : dal web al mobile*, Tricase, Libellula, 2016.
- Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- Floch, Jean-Marie, "The contribution of structural semiotics to the design of a hypermarket", *International Journal of Research in Marketing*, a. IV, n. 4, 1988.
- Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990
- Floch, Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Fontanille, Jacques, *Le savoir partagé*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987.
- Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques, « Ergonomia e bio-design: note semiotiche », dans Pozzato éd. (1995).
- Fontanille, Jacques, « Le schéma des passions », *Protée* XXI, 1, 2003.
- Fontanille, Jacques, *Soma et Sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Fontanille, Jacques, « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation », *Nouveaux Actes sémiotiques* 104-106, 2006a.
- Fontanille, Jacques, « À déguster des yeux. Notes sémiotiques sur la 'mise en assiette'. À propos de la cuisine de Michel Bras », *Visible* 1, 2006b.
- Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Fontanille, Jacques, « Pratiche, reti, identità. Per un approccio socio-antropologico », dans Ferraro et Lorusso éd. (2016).
- Fontanille, Jacques et Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

- Fontanille, Jacques et Zinna, Alessandro, éd., *Les objets au quotidien*, Limoges, Pulim, 2005.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1965.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1974.
- Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Foucault, Michel, "Des espaces autres", *Architecture Mouvement Continuité* 5, 1985; et dans en *Dits et Ecrits*, vol. IV, Paris, Gallimard 1994.
- Gadamer, Hans Georg, « Text und Interpretation », dans *Text und Interpretation*, P. Forget éd., Munchen, Fink, 1985.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Book, 1973.
- Geertz, Clifford, *Local Knowledge*, New York, Basic Book, 1983.
- Geertz, Clifford, *Works and Lives*, Stanford U.P., 1988.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, « Du texte à l'œuvre », *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- Giannitrapani, Alice, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Rome, Carocci, 2013.
- Giard, Luce, « Faire-la-cuisine », dans De Certeau-Giard-Mayot, *L'invention du quotidien*, vol. II, Paris, U.G.E. 10/18, 1980.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968 ; tr. fr. *Langages de l'Art*, Paris, Pluriel, 2011.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1978 ; tr. fr. *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard-Folio, 2006.
- Goodman, Nelson, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1988 ; tr. fr. *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard-Folio, 2009.
- Goody, Jack, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge University Press, 1977.
- Goody, Jack, *Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*, Cambridge U.P., 1982.
- Goodwin, Charles, « Professional Vision », *American Anthropologist* 93, 3, 1994.
- Granelli, Tommaso, « Per una semiotica del terrain vague », dans Marrone et Pezzini éd. (2008).
- Greimas, Algirdas J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Greimas, Algirdas J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Greimas, Algirdas J., *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976a.
- Greimas, Algirdas J., *Maupassant*, Paris, Seuil, 1976b.
- Greimas, Algirdas J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas J., "Sémiotique plastique et sémiotique figurative", *Actes sémiotiques - Documents VI*, 60, 1984.
- Greimas, Algirdas J., *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987a.
- Greimas, Algirdas J., « Greimas mis à la question », in *Sémiotique en jeu*, Paris-Amsterdam-Philadelphia, Hadès-Benamins, 1987b.
- Greimas, Algirdas J. et Courtes Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Greimas, Algirdas J. et Courtes Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome II*, Paris, Hachette, 1986.
- Greimas, Algirdas J. et Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.
- Hadot, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- Halliday, Michael A.K. et Hasan, R., *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Geelong, Deakin University, 1985.
- Hammad, Manar, « Primauté heuristique du contenu », dans Parret et Ruprecht éd. (1985).
- Hammad, Manar, *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris, Geunther, 2006.
- Hammad, Manar, *Palmyre, transformations urbaines*, Paris, Geunther, 2010.
- Hammad, Manar, *Sémiotiser l'espace. Décrypter architecture et archéologie*, Paris, Geunther, 2015.

- Hénault, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Hjelmslev, Louis, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen, 1943; tr. fr. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 2000.
- Hjelmslev, Louis, *Essais linguistiques, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague* vol. XII, 1959 ; et dans *Essais linguistiques*, éd. F. Rastier, Ithaca New-York, Cornell U.P., 1988.
- Kafka, Franz, *La Métamorphose et autres récits*, Paris, Gallimard-Folio, 1989.
- Korsmeyer, Carolyn, *Making Sense of Taste*, Ithaca New-York, Cornell U.P., 1999.
- Koolhas, Rem, *Delirious New York*, 1978.
- Koolhas, Rem, "The Generic City", dans *S, M, L, XL*, New York, the Monacelli Press, 1994.
- Kristeva, Julia, *Semeiotiké. Recherches pour une sémantanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kuhn, Thomas, *The Essential Tension*, Chicago U.P., 1977.
- Indovina, Francesco et al., *L'esplosione della città*, Bologne, Compositori, 2005.
- Jakobson, Roman, "La dominante », 1935, dans *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- Jakobson, Roman, "Szczupak po polsku", *Prace Polonistyczne* XX, 1965.
- Jakobson, Roman et Bogatyrev Pietr, "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens", *Donum Natalicium Schrijne*, Dekker e van de Vegt, Nijmegen-Utrecht, 1929.
- Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961.
- Jencks, Charles et Baird, Georges, éd., *Meaning in Architecture*, London, Design Yearbook Limited, 1969.
- Jensen, Klaus Bruhn, *The Social Semiotic of Mass Communication*, London, Sage, 1995.
- Jullien, François, *Eloge de la fadeur*, Paris, Gallimard, 1991.
- Landowski, Eric, « Sociosémiotique », dans Greimas et Courtés éd. (1986).
- Landowski, Eric, *La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989.
- Landowski, Eric, *Présences de l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- Landowski, Eric, « Les interactions risquées », *Actes Sémiotiques* 101-103, 2005.
- Landowski, Eric, « Régimes d'espace », *Actes Sémiotiques* 113, 2010.
- Landowski, Eric, « Pour une sémiotique du goût », *Documentos de Estudo, Centro de Pesquisas sociosemioticas* 6, 2013.
- Landowski, Eric, éd., « Sémiotique gourmande », *Actes sémiotiques* 55-56, 1998.
- Landowski, Eric et Fiorin, José-Luiz éd., *O gosto da gente, o gosto das coisas. Abordagem semiótica*, São Paulo, Educ, 1997.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- Latour, Bruno, *Aramis, ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, 1992.
- Latour, Bruno, *La clef de Berlin, et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris, La Découverte, 1993.
- Latour, Bruno, *Réflexions sur le culte moderne des dieux faitiches*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1996.
- Latour, Bruno, « On interobjectivity », dans *Mind, Culture, and Activity: An International Journal* Traduction 3, 4, 1996.
- Latour, Bruno, « Fatti, artefatti, fatticci », dans Nacci éd. (1998).
- Latour, Bruno, *Politiques de la Nature*, Paris, La Découverte, 1999.
- Latour, Bruno, *La Science en action*, Paris, La Découverte, 2005.
- Latour, Bruno, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2006.
- Latour, Bruno, *Changer de société, refaire la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
- Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015.
- Leach, Edmund, « Anthropological Aspects of Language. Animal Categories and Verbal Abuse », dans *New Directions in the Study of Language*, E.H. Lenneberg éd., Cambridge (Mass.), MIT press, 1964.

- Leone, Massimo, éd., « Scritture e riscritture urbane », *Lexia* 1-2, 2009.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mithologiques**. *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1960a.
- Lévi-Strauss, Claude, « La structure et la forme » 1960b ; et dans Lévi-Strauss (1996).
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962a.
- Lévi-Strauss, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Plon, 1962b.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques****. *L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*****. *L'Homme nu*, Plon, Paris, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996.
- Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole*, Paris, Colin, 1964.
- Lorusso, Anna Maria, *La trama del testo*, Milan, Bompiani, 2006.
- Lotman, Yuri M., *Structures du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- Lotman, Yuri M., "On some principal difficulties in the structural description of a text", *Linguistics* 121, 12, 1974.
- Lotman, Yuri M., « Notes on the structure of a literary text », *Semiotica* 15, 3, 1975.
- Lotman, Yuri M., « Architettura v kontekste kul'tury, dans *Architecture and Society / Architettura i obščestvo* 6, 1987 ; tr. it. « L'architettura nel contesto della cultura », dans *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti et Vitali, 1998.
- Lotman, Yuri M., « The structure of Eugene Onegin », dans *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*, Bloomington, Indiana U. P., 1988.
- Lotman, Yuri M., *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, New York, Tauris, 1990.
- Lotman, Yuri M., *La sémiotique*, Limoges, Pulim, 2000.
- Lotman, Yuri M., *L'explosion et la culture*, Limoges, Pulim, 2000.
- Lotman, Yuri M., *Tesi per una semiotica delle culture*, Rome, Meltemi 2006.
- Lotman, Yuri M., et Ouspenskij, Boris A. et a., « Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts) », dans *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague, Mouton, 1973.
- Lotman, Yuri M., et Ouspenskij, Boris A., « On the semiotic mechanism of culture », *New Literary History* 9, 2, 1978.
- Lotman, Yuri M., et Ouspenskij, Boris A., *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, University of Michigan, 1984.
- Lucid, Daniel, éd., *Soviet Semiotics: An Anthology*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1988.
- Lynch, Kewyn, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1960.
- Maldonado, Tomás, *Tre lezioni americane*, Feltrinelli, Milan, 1992.
- Maldonado, Tomás, « Gli occhiali presi sul serio », in *Gli occhiali presi sul serio*, Milan, Silvana, 2002.
- Manetti, Giovanni, *La teoria dell'enunciazione*, Sienne, Protagon, 1998.
- Manetti, Giovanni, Bertetti, Paolo e Prato, Alessandro, éd., *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Turin, Centro scientifico editore, 2006.
- Manetti, Giovanni et Violi, Patrizia, *L'analisi del discorso*, Milan, Espressostrumenti, 1979.
- Mangano, Dario, « Città: istruzioni per l'uso. Testo urbano e segnali stradali », dans Marrone et Pezzini éd. (2008).
- Mangano, Dario, *Semiotica e design*, Rome, Carocci, 2011.
- Mangano, Dario, *Archeologia del presente*, Rome, Nuova cultura, 2013.
- Mangano, Dario, *Food design*, Rome, Carocci, 2014.
- Mangano, Dario et Marrone, Gianfranco eds., *Dietetica e semiotica*, Milan, Mimesis, 2013.
- Mangano, Dario et Ventura, Ilaria, « Poli-te-ama. Corpi e passioni in centro », dans Marrone éd. (2010).
- Mangiapane, Francesco, « Vetrinizzazione vs devetrinizzazione », dans Marrone et Pezzini (2008).

- Mangiapane, Francesco, « La montagna sacra. Il senso negli spazi di culto », dans Marrone éd. (2010).
- Mangiapane, Francesco, « Il pranzo di Babele », 2013, dans Mangano et Marrone éd. (2013).
- Mangiapane, Francesco, « Dalla bacheca di Facebook alla città », dans Ferraro et Lorusso éd. (2016).
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994.
- Marrone, Gianfranco, *C'era una volta il telefonino*, Rome, Meltemi, 1999.
- Marrone, Gianfranco, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Turin, Einaudi, 2001.
- Marrone, Gianfranco, « Le monde naturel, entre corps et culture », *Protée* 34, 1, 2006.
- Marrone, Gianfranco, *Il discorso di marca*, Rome-Bari, Laterza, 2007a.
- Marrone, Gianfranco, *Le Traitement Ludovico*, Limoges, PULIM, 2007b.
- Marrone, Gianfranco, « L'invention du texte », *Actes Sémiotiques* 111, 2008.
- Marrone, Gianfranco, « Mythes d'origines et structures urbaines », *Actes Sémiotiques* 113, 2010b.
- Marrone, Gianfranco, *L'invenzione del testo*, Rome-Bari, Laterza, 2010.
- Marrone, Gianfranco, *Addio alla Natura*, Turin, Einaudi, 2011.
- Marrone, Gianfranco, *Stupidità*, Milan, Bompiani, 2012.
- Marrone, Gianfranco, *Figure di città*, Milan, Mimesis, 2013.
- Marrone, Gianfranco, « L'âge d'or de la sémiotique littéraire », *Signata* 5, 2014a.
- Marrone, Gianfranco, *Gastromania*, Milan, Bompiani, 2014b.
- Marrone, Gianfranco, *Semiotica del gusto*, Milan, Mimesis, 2016a.
- Marrone, Gianfranco, *Principes de la sémiotique du texte*, Paris, Mimesis international, 2016b.
- Marrone, Gianfranco, « Gastronomie et nostalgie », dans *Rimediazioni*, T. Migliore éd., Rome, Aracne, 2016c.
- Marrone, Gianfranco, *Roland Barthes: parole chiave*, Rome, Carocci, 2016d.
- Marrone, Gianfranco, « Narration et Conspiration. Formes de la bêtise dans le *Pendule de Foucault* », *Cahiers de narratologie* (à paraître1).
- Marrone, Gianfranco, « La saisie esthétique, transformation non narrative de la subjectivité », *Semiotica* (à paraître2)
- Marrone, Gianfranco, « Sémiotique et écologie », dans *Sémiotique et...* (à paraître3).
- Marrone, Gianfranco éd., *Sensi alterati. Droghe Musica Immagini*, Rome, Meltemi, 2005.
- Marrone, Gianfranco éd., *Palermo. Esercizi di semiotica urbana*, Rome, Carocci, 2010.
- Marrone, Gianfranco éd., *Semiotica della natura (natura della semiotica)*, Milan, Mimesis, 2012.
- Marrone, Gianfranco éd., *Buono da pensare*, Carocci, Rome, 2014.
- Marrone, Gianfranco et Giannitrapani, Alice, éd., *La cucina del senso*, Milan, Mimesis, 2012.
- Marrone, Gianfranco et Giannitrapani, Alice, éd., *Mangiare: istruzioni per l'uso, E/C 14*, 2013.
- Marrone, Gianfranco et Pezzini, Isabella, éd., *Senso e metropoli*, Rome, Meltemi, 2006.
- Marrone, Gianfranco et Pezzini, Isabella, éd., *Linguaggi della città*, Rome, Meltemi, 2008.
- Marsciani, Francesco, « Les parcours passionnels de l'indifférence », *Actes sémiotiques – Documents* VI, 3, 1984.
- Marsciani, Francesco, « La testualità e il problema della sua costituzione fenomenologica », dans *Forme della testualità*, P. Bertetti et G. Manetti éd., Turin, testo&immagine, 2001
- Marsciani, Francesco, *Tracciati di etnosemiotica*, Bologne, Esculapio, 2007.
- Marsciani, Francesco et Zinna, Alessandro, *Elementi di semiotica generativa*, Bologne, Esculapio, 1991.
- Mela, Alfredo, *Sociologia della città*, Rome, Carocci, 2006.
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- Miceli, Silvana, *In nome del segno*, Palerme, Sellerio, 1982.
- Miceli, Silvana, *Orizzonti incrociati*, Palerme, Sellerio, 1990.

- Montanari, Federico, « Limiti, *sprawns*, esplosioni, *edges* e bordi: quello che oggi fa la città. E un caso tipico: il quartiere Meridiana alla periferia di Bologna », dans Marrone et Pezzini éd. (2008).
- Montanari, Massimo, *Le manger comme culture*, Bruxelles, Presses univ. de Bruxelles, 2010.
- Morizot, Baptiste, *Les diplomats*, Paris, Wildprojets, 2016.
- Nacci, Michela éd., *Oggetti d'uso quotidiano*, Venise, Marsilio, 1998
- Niola, Marino, *Homo dieteticus*, Bologne, Il Mulino, 2015.
- Paolucci, Claudio, éd., *Studi di semiotica interpretativa*, Milan, Bompiani, 2007.
- Parasecoli, Fabio, "Savoring Semiotics: Food in Intercultural Communication", *Social Semiotics* 21, 5, 2011.
- Pellerey, Roberto et Pisanty, Valentina, *Semiotica e interpretazione*, Milan, Bompiani, 2004.
- Parret, Herman et Ruprecht, Hans-Geroge, éd., *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam, John Benjamins, 1985.
- Perullo, Nicola, *Per un'estetica del cibo*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2006.
- Perullo, Nicola, 2008, *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, Pise, Ets. 2008.
- Perullo, Nicola, 2010, *Filosofia della gastronomia laica*, Rome, Meltemi, 2010.
- Perullo, Nicola, 2011, "Esperienza estetica, cucina, gastronomia", in *Estetica. Studi e ricerche*, 1, 2011.
- Perullo, Nicola, *Il gusto come esperienza*, Bra, Slow food, 2012.
- Perullo, Nicola, éd., « Winewordl: new essays on wine, taste, philosophy and aesthetics », *Rivista di estetica* 51, 2012.
- Pezzini, Isabella, *Le passioni del lettore*, Milan, Bompiani, 1998.
- Pezzini, Isabella, *Immagini quotidiane*. Rome-Bari, Laterza, 2007.
- Pezzini, Isabella, *Introduzione a Barthes*, Rome-Bari, Laterza, 2014.
- Pezzini, Isabella éd., *Trailer spot clip promo banner*, Rome, Meltemi 2001
- Pezzini, Isabella éd., *Roma: luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Rome, Nuova cultura, 2009.
- Pezzini, Isabella éd., *Roma in divenire tra identità e conflitti*, Rome, Nuova cultura, 2016
- Pezzini, Isabella et Cervelli, Pierluigi éd., *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Rome, Meltemi, 2006.
- Piccolo, Francesco, *Allegra occidentale*, Milan, Feltrinelli, 2003.
- Pierantoni, Ruggero, *Verità a bassissima definizione*, Turin, Einaudi, 1988.
- Pozzato, Maria Pia, *Mito e parabola*, Palerme, Sellerio, 1992.
- Pozzato, Maria Pia, *Semiotica del testo*, Rome, Carocci, 2001.
- Pozzato, Maria Pia, « Paesaggi al cucchiaino », in Mangano e Marrone éd. (2013).
- Pozzato, Maria Pia, éd., *Estetica e vita quotidiana*, Milan, Lupetti, 1995.
- Propp, Vladimir Ja., *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, 1928; tr. fr. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1973.
- Rastier, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001a.
- Rastier, François, « L'action et le sens: pour une sémiotique des cultures », *Journal des anthropologues*, 85-86, 2001b.
- Reau, Louis, *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français*, Paris, Laffont, 1994.
- Ricci, Piero et Ceccarelli Simona, *Frammenti di un discorso culinario*, Milan, Guerini, 2000.
- Ricœur Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965.
- Ricœur Paul, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.
- Ricœur Paul, « The Model of the Text: Meaningful Action considered as Text », *New Literary History* 5, 1973.
- Ricœur Paul, « La grammaire narrative di Greimas », in *Actes sémiotiques – Documents* II, 15, 1980,
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, 1983-85.
- Ricœur Paul, « Figuration et configuration », dans Parret et Ruprecht éd. (1985).

- Ricœur Paul, « Entre herméneutique et sémiotique », *Nouveaux actes sémiotiques* 7, 1990.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- Ritzer, George, *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, 1996.
- Rorty, Rorty, *Conséquences du pragmatisme : Essais 1972-1980*, Paris, Seuil, 1993.
- Rykwert, Joseph, *The Idea of Town*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1960.
- Rykwert, Joseph, *The Seduction of Place*, Oford U.P., 1961.
- Sangiorgi, Sandro, *L'invenzione della gioia*, Rome, Porthos, 2010.
- Saussure de, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1917.
- Saussure de, Ferdinand, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002.
- Scarpellini, Emanuela, *A tavola! Gli italiani in sette pranzi*, Rome-Bari, Laterza, 2012.
- Sebeok, Thomas A., éd., *Zoosemiotics*, Bloomington, Indiana U.P., 1968.
- Sedda, Franciscu, « Consumo e cittadinanza », dans Pezzini et Cervelli éd. (2006).
- Sedda, Franciscu, « Esplorando Dubai. Appunti semiotici su una città in divenire », dans Marone et Pezzini éd. (2008).
- Segre, Cesare, *Semiotica filologica*, Turin, Einaudi, 1979.
- Semprini, Andrea, *L'objet comme procès et comme action*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Semprini, Andrea, *La marque : Une puissance fragile*, Paris, Vuibert, 2005.
- Semprini, Andrea, éd., *Analyser la communication*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Semprini, Andrea, éd., *Analyser la communication : Tome 2*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Semprini, Andrea, *Communiquer par l'image. Trois essais de sémiotique visuelle*, Limoges, Pulim, 2015.
- Sokal, Alain et Bricmont, Jacques, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Stano, Simona, éd., « Cibo e identità culturale », *Lexia* 19-20, 2015.
- Stoichita, Victor, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz 1999.
- Traini, Stefano, *Le due vie della semiotica*, Milan, Bompiani, 2005.
- Tani, Ilaria, éd., *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi*, Quodlibet, Macerata, 2014.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
- Todorov, Tzvetan, éd., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1966.
- Tramontana, Andrea, éd., « Il senso dei luoghi », *Versus* 109-11, 2009.
- Umiker-Sebeok, Jean, éd., *Marketing and Semiotics. New Directions in the Study of Signs for Sale*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton-De Gruyter, 1987.
- Urbain, Didier, *Sur la plage : mœurs et coutumes balnéaires aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Plon, 1991.
- Urbain, Didier, *L'idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Payot, 2002
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, E. Nourry, 1909.
- Van Onck Andries, *Design. Il senso delle forme dei prodotti*, Milan, Lupetti, 1994.
- Ventura, Ilaria, « 'Questa non è una dieta'. Linguaggi e strategie de dimagrimento », dans Marone éd. (2014).
- Virilio, Paul, *L'espace critique*, Bourgois, Paris, 1984.
- Volli, Ugo, *Laboratorio di semiotica*, Rome-Bari, Laterza, 2005.
- Volli, Ugo, « Il testo della città », dans Leone éd. (2009).
- Tore, Gian Maria, « Le texte en question », *E/C*, 2005.
- Viveiros de Castro, Eduardo, « Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien », in Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, E. Alliez éd., Paris, Les empêcheurs, 1998.
- Viveiros de Castro, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Zilberberg, Claude, « Seuil, limites, valeurs », dans *On the Borderlin of Semiotics*, Imatra, Oyla-Vuoksi, 1993.
- Zinna, Alessandro, *Le interfacce degli oggetti di scrittura*, Rome, Meltemi, 2004.

Table des matières

Table des matières

Sommaire.....	2
Préface.....	4
I. QUESTIONS THÉORIQUES.....	9
1-Généalogie du texte	10
1. Sociosémiotique sans textualité	10
2. Le sens commun et le langage	15
3. De la philologie à la linguistique	18
4. Au-delà de l'œuvre.....	20
5. Herméneutique, déconstructionnisme, textualisme	24
5.1. Le lieu du hors-texte.....	25
5.2. Interprétation, significativité, configuration	28
6. Sémiotiques du texte	31
6.1. Coopération interprétative	32
6.2. Cultures et genres	34
6.3. Parcours génératif et projets de descriptions	35
7. Bases de la sociosémiotique	42
8. Ethnologie et sémiotique de la culture	44
8.1. Anthropologie structurale	45
8.2. Anthropologie interprétative	47
8.3. Les modèles culturels	48
9. Au-delà la représentation	52
10. Les critères de fond, avec quelques perplexités	55
11. Sur la textualisation	59
II. SPATIALISATION ET ESPACES URBAINS	62
2-Dix thèses sur la sémiotique de la ville	63
0. La spécificité sémiotique.....	64
1. La problématique des frontières.....	66
2. La dimension textuelle de la ville	68
3. Narrations urbaines.....	71
4. Prospectives et pratiques.....	73
5. Circulation d'hybrides	77
6. Des choses et des corps	79
7. Mobilier urbain et communication	80
8. Des pleins et des vides de sens : processus sémantiques et sensoriels	82
9. Narration et identité	84
10. Les discours sur la ville et ses représentations	86
3-Vivre à l'aéroport.....	88
1. Expériences de pensée.....	88
2. Une grande <i>bulle</i> narrative	89
3. Explorations	91
3.1. De la comédie au conte de fées	91
3.2. Une série de marques	91
4. Inventions textuelles.....	92
4.1. Texte 1 : L'Amérique in nuce.....	92
4.2. Texte 2 : resémantisation des espaces.....	93
4.3. Texte 3 : le régime du Panopticon.....	94

4.3.1. Une saisie esthétique	95
4.4. Texte 4 : émergence du reality show	97
5. Actions et passions spatiales.....	98
4-Vie et passions dans un village touristique	99
1. Des passions collectives et des entités <i>faitiches</i>	99
2. Des hétérotopies normalement renversantes	100
3. Départ : une tromperie méta-sémiotique.....	103
4. Géographies idéales.....	105
5. En creusant un peu	107
6. L'isotopie spectaculaire et la narration sous-jacente	109
7. Marasme corporel dans la soupe primordiale	112
8. Retour : le biopouvoir ?	114
III. NOURRITURE ET CUISINE	116
5-Cuisiner le signe: langage de l'alimentation et procès culturels	117
1. Au-delà du sens commun.....	117
2. Convergences parallèles	117
2.1. Parler de la nourriture.....	118
2.2. La nourriture qui parle	118
2.3. Deux modèles sémiotiques	122
3. Des principes et des méthodes	124
3.1. Des modèles et des usages	124
3.2. Le texte culinaire	125
3.3. Au-delà de l'évidence	127
3.4. Le discours et la narration	128
4. Hybridations et traduction.....	130
5. Les frontières du goût.....	131
6-Niveaux de sens : goûteux et savoureux	134
1. Le goût, entre perception et cognition	134
2. Deux langages en un	135
3. Des précisions et des approfondissements.....	137
4. La cistre et le loup	139
6. Un faux poulet et une pomme de terre précieuse.....	141
7. Des malentendus à table	143
8. Conclusions	145
7-Textes et contextes : du plat à la salle à manger	147
1. Art, cuisine, langage	147
2. Du langage au texte	148
3. Contextes et activations.....	149
4. Cuisine, art (presque) allographique.....	151
5. Œuvre d'art totale.....	152
IV. NATURE ET NATURALISATION.....	156
8-Politiques de la Nature / Nature de la politique	157
1. Epistémologie sémiotique et réflexions sur la nature	157
2. Destruens et costruens	159
3. Dans et hors de la caverne.....	161
4. Des faits et des valeurs	162
5. Fantaisies politiques et vaches folles	165
6. Des controverses et des institutions.....	168
9-Résistance naturelle	170
1. Un parapluie imparfait.....	170

2. Quatre ontologies	172
3. Mononaturalisme sémiotique.....	174
4. La nature dans un verre	176
10-La nature au supermarché : les produits dits biologiques	179
1. Héraclite l'obscur	179
2. Prométhée et Orphée	180
3. Sénèque au supermarché	182
4. Empaqueter la nature	184
5. Transparences troubles et euthanasies mimétiques	186
11-Zoosémiotique 2.0	191
1. Le multi-naturalisme	191
2. Les apories de la sémiotique	192
3. A la recherche de l'empirie	192
4. Une perspective de recherche : l'animalité	193
5. Zoosémiotique : de la première à la seconde génération.....	194
6. Des radio-chats et du camouflage	195
7. Sur l'éthologie et les éthologues.....	197
8. Renverser l'évolution	198
V. OBJETS ET VIE QUOTIDIENNE.....	200
12-Du design à l'interobjectivité	201
1. Forme et fonction	201
2. Fonction et sens	201
3. Dénotation et connotation	202
4. Séparer et réunir	203
5. Signes et signification.....	203
6. Pratique et utopique, critique et ludique	204
7. Un couteau.....	206
8. Une flasque	209
9. Matérialistes et moralistes.....	211
10. Intersubjectivité et interobjectivité	214
13-Le discours des lunettes	216
1. Le discours des lunettes	216
2. Une histoire simple	217
3. L'invention des lunettes.....	219
4. Un coup d'œil sur la publicité	220
5. Objets, sujets, projets, programmes.....	220
6. Délégations stratégiques et passions.....	223
7. Distances et zones anthropiques	224
8. Société de lunettes.....	226
14-L'efficacité des lieux: vandalisme en université.....	229
1. Une destruction systématique	229
2. Communication et signification	230
3. Le système	231
3.1. Continu/discontinu.....	232
3.2. Intérieur/extérieur	234
3.3. Ouvert/fermé	238
3.4. Centre/périphérie	239
3.5. Haut/bas.....	239
4. Les processus	240
4.1. Au delà du vandalisme	240
4.2. Une autoroute pour piétons	242

4.3. Fausses pudeurs	244
4.4. L'acquisition de la pré-compétence	245
4.5. Divide et impera	247
4.6. Les phases de la colère	248
4.7. De la moralisation à la constitution.....	250