

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3698-2

Marie Colas-Blaise - L'énonciation comme pratique : contexte et médiations

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Le sens, le sensible, le réel est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



9 791023 106329

LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.

1^{re} de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4^e de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente

75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>



Le réfectoire de l'abbaye de Royaumont
© Michel Chassat

TROISIÈME PARTIE

Le réel :
pratiques, objets médias

L'ÉNONCIATION COMME PRATIQUE : CONTEXTE ET MÉDIATIONS

Marie Colas-Blaise
Université du Luxembourg (IPSE)

Que l'énonciation ne soit pas la grande oubliée de la sémiotique greimassienne, l'article du *Dictionnaire*¹, qui se décline en sept paragraphes, l'atteste amplement. La réflexion se cristallise en quelques points nodaux : la marque et la trace ; l'articulation des contraintes collectives avec une instance individuelle ; la compétence sémiotique et la compétence discursive du sujet de l'énonciation ; l'instauration du sujet de l'énonciation ; l'intentionnalité ; la textualisation ; l'énonciation comme présupposé logique de l'énoncé et l'énonciation énoncée.

Nous en ferons la base d'une réflexion sur l'énonciation qui souhaite intégrer les derniers développements en sémiotique post-greimassienne. L'énonciation sera considérée comme une pratique schématisante, qui articule les uns avec les autres au moins trois niveaux de pertinence : celui du texte ou de l'unité textuelle, requalifiés en discours sous la pression du contexte ; ceux du support et de l'objet².

Les considérations de départ peuvent être résumées en quatre points :

La priorité est donnée à l'énonciation comme procès, à la dynamique rythmée par des transformations, chaque stabilisation du sens, toujours provisoire, donnant prise à une déstabilisation et à une restabilisation ultérieure. La conception du texte-discours, ici visuel³, du support et de l'objet inclut ainsi le principe de la *variation*.

Ces déterminations sont rapportées à des *médiations* impliquées dans la constitution et la solidarisation des plans de l'expression et du plan du contenu. Il s'agit d'étudier les mécanismes et les dispositifs intervenant dans la *construction du sens*.

- 1 A.J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 125-128.
- 2 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.
- 3 Au sujet de la conception de l'image comme un texte, voir entre autres Jacques Fontanille, « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », dans Juan Alonso Aldama *et al.* (dir.), *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, PUV, 2006, p. 213-240.

La prise en considération du contexte au sens large permet de déplacer les lignes et de remettre en question la distinction entre une *intériorité* (textuelle) et une *extériorité* (contexte), au profit d'une *dynamique instauratrice*.

La construction du sens est rapportée à une *expérience* du sens impliquant un sujet sensible et percevant, les pratiques sociohistoriques, culturelles et politiques ayant toujours déjà leur ancrage dans l'expérience du corps.

Enfin, un des enjeux consistera à tester la capacité de la réflexion sémiotique à faire dialoguer les disciplines – la sémiotique, la linguistique, la philosophie, la poétique, la théorie de l'art – et à construire une cohérence propre en brassant et en reformulant des concepts porteurs.

L'ÉNONCIATION COMME PRATIQUE : VARIATION ET MÉDIATION

322 Un de nos objectifs est de rendre compte de l'action du contexte, notre perspective visant à rendre caduque ou du moins à fragiliser la distinction entre un intérieur et un extérieur, entre le texte et le « hors-texte » ou le contexte. Ainsi, ciblant les relations avec le « hors-texte », on peut montrer comment des déterminations doxiques⁴, génériques, intertextuelles, péri-, épi- et cotextuelles⁵ collaborent à l'instauration moins du texte que de *l'unité textuelle*⁶. L'énonciation met en œuvre la composante *praxique*. Nous ne nous y attarderons pas dans les limites de cette étude. Considérons plutôt la double définition, étroite et large, du contexte extra-linguistique selon Catherine Kerbrat-Orecchioni :

[...] relèvent par exemple du contexte *étroit* (ou *micro*) : le cadre spatio-temporel et la situation sociale locale dans lesquels s'inscrit l'échange communicatif, les participants à cet échange [...], le type d'activité dont il s'agit, et les règles qui le régissent [...]. Relève du contexte *large* (niveau *macro*) l'ensemble du contexte institutionnel, le contexte se présentant alors comme une série sans fin d'emboîtements : de même le cadre physique ultime, c'est l'ensemble du

4 Georges-Elia Sarfati, « La sémantique : de l'énonciation au sens commun. Éléments d'une pragmatique topique » [1996], *Texto!*, 2004 (en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Sarfati/Sarfati_Semantique.html, consulté le 1^{er} juin 2014).

5 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

6 Voir Philippe Lane, « Pour une reconception linguistique du paratexte », dans *id.* (dir.), *Des discours aux textes : modèles et analyses*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2006 ; Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999. Pour le texte verbal, voir Lane au sujet de « la présence du texte dans le paratexte et l'écho du paratexte dans le texte » (p. 188) et Adam au sujet d'une requalification du texte en « unité complexe texte » : « Il est nécessaire de considérer ces éléments péricertextuels comme des parties de l'unité complexe texte. De la couverture aux préfaces et postfaces, dédicaces et phrases mises en exergue, un grand nombre d'énoncés sont déterminés par l'opération de segmentation textuelle (globale) qui constitue un texte en unité langagière » (p. 8).

monde physique, de même le cadre institutionnel ultime, c'est l'ensemble du monde social⁷ [...].

D'un point de vue sémiotique, notre attention est focalisée sur les modalités de l'intervention du contexte dans le cadre d'une pratique « sémiosique », c'est-à-dire sur les modalités de sa contribution, plus ou moins médiante ou immédiate, à la *constitution* et à la *jonction* des plans de l'expression et du contenu du texte et de l'unité textuelle requalifiés en *discours*⁸. La mise en avant du contexte suppose également la prise en considération, selon le principe de la verticalité, des niveaux de pertinence du *support* et de l'*objet*⁹. C'est dans ce cadre qu'il est possible de distinguer la composante *pratique* de la composante *praxique*, même si les frontières restent poreuses¹⁰. Elle concerne notamment la sélection d'un média (le musée¹¹, Internet...), en relation avec un espace et une structuration sociohistoriques, culturels et économiques donnés. Mais on y rattachera aussi, d'un point de vue étroitement solidaire, le choix d'un médium¹² et d'une « surface de présentation¹³ » (la feuille, la toile, une page formée d'un ensemble de pixels...) qui imposent, à leur tour, leurs contraintes et suscitent, en retour, une « négociation ».

- 7 Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Contexte », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 135.
- 8 Que le contexte soit mobilisé pour l'interprétation du discours, les analystes du discours et du texte le répètent avec force, lui reconnaissant même une existence « interne » : distinguant entre l'« environnement linguistique immédiat [...] et les données de la situation extralinguistique », Jean-Michel Adam note que le contexte contribue à la construction du sens des énoncés (« Texte, contexte et discours en question », *Pratiques*, 129-130, 2006, p. 21-34).
- 9 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*
- 10 Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni au sujet du lien entre le *contexte* et le *cotexte* : « par le biais de l'intertexte », ce dernier « recouvre une étendue discursive théoriquement illimitée » et renvoie lui-même à l'ensemble du monde social (« Contexte », art. cit., p. 135).
- 11 Voir Jean Davallon au sujet du musée comme média. L'accent est mis sur la relation sociale qui s'établit entre des acteurs sociaux et des objets de musée et sur l'exposition comme dimension constitutive. Elles sont évaluées à la lumière de la « matrice institutionnelle » qui caractérise le musée à partir de sa fonction et de son opérativité sociales. (« Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, 2, 1992, p. 104-105.)
- 12 Au sujet du médium, voir notamment Emanuele Coccia : « tout corps quel qu'il soit, toute entité quelle qu'elle soit peut devenir un *medium* : l'air, l'eau, le miroir, la pierre d'une statue. Tous les corps peuvent devenir *medium* pour une forme qui existe à l'extérieur d'eux, dans la mesure où ils peuvent recevoir cette forme sans lui opposer de résistance » (*La Vie sensible*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 46). Voir aussi Bernard Vouilloux au sujet des pratiques médiales qui exigent que soient négociées les capacités d'un médium, le médium et le message s'informant mutuellement (« Médium(s) et média(s) : retour sur des modèles », 2014, en ligne : http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ji_le_mirail/medium_s_et_media_s_retour_sur_des_modeles_bernard_vouilloux.14837, consulté le 15 juillet 2014).
- 13 Bruno Bachimont, *Le Sens de la technique : le numérique et le calcul*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

Le *principe de la variation* est alors inhérent à toute pratique d'expression. Les textes verbaux, peut-on dire à la suite de Jacques Neefs, « ont une mobilité relative (même quand leur lettre ne bouge pas), qui est la forme de leur permanente actualisation dans le temps de leur réapparition¹⁴ ». Tout texte peut être considéré comme un potentiel de sens, qui atteint un degré de stabilisation temporaire comme ensemble de signes cohésif et cohérent à travers sa contextualisation. Il faut étudier concrètement les modalités de cette *réalisation*, en tenant compte, éventuellement, de dissonances avec le « programme sémantique » du texte, de résistances et de négociations infléchissant le parcours du sens. On voit à quel point la composante pratique fait signifier le péri-texte lui-même, à travers son volet éditorial (collections, couvertures, matérialité du livre) et l'épitexte au sens large. La variation est liée, entre autres, aux modalités de circulation et de diffusion de l'objet livre¹⁵ : il en va ainsi du recueil de poèmes sur papier, dont le statut social doit être réévalué à l'aune de nouvelles formes d'écriture, dont celle de la poésie digitale¹⁶.

Pour creuser davantage l'idée de la variation, tournons-nous vers les arts visuels. Elle est développée par Nelson Goodman et Louis Marin à partir de leurs horizons épistémologiques respectifs. Ainsi, le passage de la partition à l'« exécution » est décrit par Goodman en ces termes : « en dépit de la définition des œuvres par des partitions, l'acte d'exemplifier ou d'exprimer au moyen d'une exécution tout ce qui dépasse la partition fait référence dans un système sémantiquement dense, et pose un problème d'ajustement infiniment fin¹⁷. »

Pour sa part, Marin¹⁸ fait de l'accrochage dans un musée « une des séquences de [la] production » de l'œuvre d'art. Dans les deux cas, le « hors-texte » et le contexte participent à – ou, mieux, prennent forme dans – une *scénarisation* du texte musical ou visuel qui en infléchit le sens. La scénarisation étant éminemment changeante, même si toute œuvre intègre un « programme sémiotique » qui l'expose plus ou moins aux altérations, l'accent doit être mis

14 « Manuscrits littéraires : comparaisons et histoire littéraire », dans David G. Bevan et Peter M. Wetherill (dir.), *Sur la génétique textuelle*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 7-8.

15 Voir aussi, d'un point de vue linguistique élargi, proche de la sociologie, le statut de marchandise attribué au texte-discours dans une « communauté discursive » donnée (Jean-Claude Beacco, « Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif », *Langages*, 153, 2004, p. 109-119).

16 Le texte et le devenir-texte ou textualisation portent les marques des modalités de diffusion médiatiques : ainsi, dans le cas de la poésie digitale sur le Net, « chaque "retour en arrière" ou nouveau "parcours de lecture" confront[e] le lecteur avec un nouveau contenu » (Jan Baetens, « Études culturelles et analyse médiatique », *Recherches en communication*, 31, 2009, p. 86).

17 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 281.

18 Louis Marin, « Réponses au questionnaire "Accrocher une œuvre d'art" », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17-18, 1986, p. 207.

sur la fluctuation du sens. D'un point de vue aspectuel, soit on considère que toute scénarisation transforme le texte-discours en un *événement* localisable, quoique toujours expérimental ; jamais assigné à une identité fixe, il porte les marques de l'énonciation comme performance. Soit on envisage le devenir du texte-discours, ses transformations incessantes, la remise à neuf indéfinie, saisis également à travers un déplacement de type métonymique du texte à son support et à l'objet. Dans nos deuxième et troisième parties, nous chercherons ainsi à restituer telle mise en exposition à son époque, à envisager le phénomène de la réexposition sur le fond d'expositions antérieures ou à évaluer la portée innovatrice de l'exposition à la lumière de l'histoire des expositions.

Pour préciser le point de vue de l'énonciation comme pratique, la notion de *médiation*¹⁹, interrogée à nouveaux frais, paraît d'un précieux concours. Rapportée à l'instance médiatrice, collective ou individuelle, elle chapeaute des *stratégies médiationnelles*. Ensuite, des *régimes médiationnels* sanctionnent les formes de manifestation de la médiation, locales ou distribuées dans le temps et dans l'espace, concentrées ou dispersées, diversifiées ou récurrentes, saillantes ou imperceptibles.

Dans les pages qui suivent, nous mettrons nos propositions théoriques à l'épreuve d'une étude de cas : l'exposition de photographies « The Family of Man » (château de Clervaux, Grand-Duché de Luxembourg).

THE FAMILY OF MAN : LA MÉDIATION CONTEXTUELLE

Pour rendre compte des formes que peut prendre la médiation contextuelle, des stratégies qu'elle révèle et des régimes qui l'actualisent, tournons-nous vers la (ré)exposition, au château médiéval de Clervaux, de 503 des photographies d'Edward Steichen réunies en 1955 sous le titre *The Family of Man*. Cette exposition, qui a drainé vers elle des millions de visiteurs, est inscrite depuis 2003 au registre « Mémoire du monde » de l'UNESCO. Notre objectif rejoint celui de Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero²⁰ quand ils distinguent les différents niveaux de pertinence sémiotique : « la textualité, sa matérialité objectuelle, le genre discursif d'appartenance, la pratique qui la sous-tend, le statut sous lequel elle circule dans le social et les parcours qu'elle accomplit en passant par plusieurs domaines sociaux ». On peut ajouter avec eux que « chaque image dérive son sens non seulement de la morphologie textuelle,

19 Nous ne nous attarderons pas sur l'empan de cette notion, qui suscite actuellement un intérêt renouvelé. Nous nous contenterons de dire que la médiation (langagière, contextuelle...) préside non seulement à la jonction des plans de l'expression et du contenu, mais à leur constitution même.

20 *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011, p. 32.

mais du fait qu'elle est avant tout un objet culturel qui se construit au sein d'une négociation sociale qui dépend de la grammaire spécifique d'un domaine (art, science, religion, etc.)²¹. »

Dans les limites de cet article, nous ne nous attarderons pas sur les médiations langagières propres à la photographie – le cadrage, l'angle de prise de vue, le support, les contraintes de la surface d'inscription, le point de vue, le grain... –, mais nous porterons notre regard sur la scénarisation dans/de l'espace d'un château médiéval et sur les strates médiationnelles qu'elle implique. On s'intéressera ainsi à l'effet de sens produit par certains des dispositifs médiationnels inhérents à la mise en exposition. On est face à un choix : soit on considère que les photographies sont pourvues d'une autonomie suffisamment grande pour que l'exposition soit une énonciation *seconde* interagissant avec une énonciation « originelle » dans un contexte dialogique ; soit la photographie est ce pré-texte qui est doté du statut de la réalisation à l'intérieur d'un contexte (l'exposition dans un certain contexte historico-culturel et politique) éminemment variable qui le fait signifier. En accord avec le principe de la variation défini plus haut, on prendra ce parti.

Focalisons notre attention sur le statut médiationnel du support (photographie, paroi) « externe » de la photographie, c'est-à-dire sur la manière dont il contribue, aujourd'hui, à la construction du sens de celle-ci en production et en réception. On étudiera deux cas de figure : la photographie-support et la paroi-support, avant d'envisager l'aménagement de la salle principale.

À plusieurs reprises, en effet, des photographies de Steichen servent de support ou de fond bidimensionnel à des photographies d'autres artistes : le feuilleté des photographies qui entrent en dialogue donne lieu à un jeu entre révélation et occultation du fond par l'opacité des photographies qui s'y greffent. De surcroît, si l'espace de la *photographie-support* est nécessairement circonscrit, ses limites sont régulièrement déjouées par les photographies qui débordent les limites du support selon une logique centrifuge, instaurant une tension entre la linéarisation et la dé-linéarisation. En effet, si la photographie de Walter Sanders (*Life*, Yougoslavie²²) représentant une femme âgée au large sourire, qui tient entre ses mains des miches de pain, est *contenue* à l'intérieur de l'espace de la photographie d'un champ de blé (Edward Steichen), les limites du support photographique sont questionnées par des photographies (par exemple, celle de Dorothea Lange, États-Unis, représentant une femme marchant dans la rue, suivie, à quelques pas, d'un petit garçon) qui sont à la fois « suspendues » aux

21 *Ibid.*

22 Voir le catalogue *The Family of Man* [1955], Prologue de Carl Sandburg, New York, The Museum of Modern Art, 1983.

branches d'un arbre (photographie d'Edward Steichen) et en franchissent les bords vers son extérieur.

La photographie-support produit un double effet. D'une part, on peut corrélérer la visibilité du support photographique avec la réception des photographies apposées comme des *objets* (d'art). Sous l'effet, également, du lieu muséal²³, l'espacement sur le support ou l'ordonnancement calculés conduisent à leur « artistisation » (l'artistisation est ici considérée comme une propriété de l'objet d'art exposé), activant au niveau de la réception les protocoles habituels (défense de toucher, maintien du visiteur à une distance calculée par rapport au format, etc.).

D'autre part, le support peut assumer les fonctions du cadre²⁴. Dans ce cas, si l'absence de cadre invite, selon Meyer Schapiro²⁵, à s'intéresser « aux qualités expressives et formelles des traits non mimétiques » de la peinture, au détriment de la « représent[ation] de la profondeur », ici, le cadre « substitut » se charge de sa valeur indicielle ou, mieux, indexicale²⁶ de délimitation et d'homogénéisation et dirige le regard vers les investissements sémantiques de la photographie, vers ses thèmes et motifs. En tant que « clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante²⁷ », il permet de creuser la représentation. La fonction médiationnelle de la photographie-support ne saurait, cependant, s'y résumer : une « rime sémantique » s'instaure, par exemple, entre l'arbre de vie, métaphore de la continuité familiale, et les photos accrochées aux branches, qui représentent des enfants. Mieux, cette rime sémantique sélectionne et emphatise certains traits sémantiques des photographies apposées. La photographie-support se dote d'une fonction d'ancrage au sens barthésien²⁸ du terme, au même titre que le texte verbal inscrit sur le support : « Là où, au plus profond, en ce lieu muet où se terrent les craintes d'un enfant » (Lilian Smith).

Passons à présent à la paroi-support. En effet, des panneaux disposés dans l'espace muséal peuvent endosser un semblable statut de support signifiant.

23 Même si le château de Clervaux est d'abord un gardien de l'histoire, avant d'endosser le rôle du musée. Selon Céline Schall, ce dernier est toutefois renforcé par la multiplication des seuils qui créent l'attente d'une rencontre « extraordinaire » (« Die Schwelle von Ausstellungsorten : Zugang zur Welt der Kultur », dans Christian Wille, Rachel Reckinger, Sonja Kmec et Markus Hesse (dir.), *Räume und Identitäten in Grenzregionen. Politiken, Medien, Subjekte*, Bielefeld, Transcript, p. 171-185).

24 Les stratégies visant à contester le cadre n'en sont qu'un autre type de confirmation.

25 *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1983, p. 13. Au sujet du support et du cadre, voir aussi Odile Le Guern, « Le support comme limite et limites du support », *Semiotica*, 191, 2012, p. 35-48.

26 Groupe µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

27 Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, op. cit., p. 13.

28 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964/4, p. 40-51.

Nous verrons deux exemples. Tout d'abord, des panneaux concaves accueillant des photographies d'enterrements (entre autres, Arnold Maahs, *Black Star*, Nouvelle-Guinée) ne laissent qu'un passage étroit avant une échappée et une large ouverture sur une image au très grand format représentant la Fifth Avenue (Andreas Feininger, *Life*) grouillant de monde. Négociant le passage de la mort, qui est raréfaction, à la (re)naissance, qui se traduit par le jaillissement (anonyme) de la vie, la douleur individuelle étant transcendée par l'endurance collective²⁹, elles se prêtent au scénario initiatique et aux modulations de l'espace qui y sont associées. De cette manière, le support et les photographies forment un seul et même énoncé, plutôt que d'affirmer qu'il y a un couple fond + photographie.

328

La sémiotisation du support pariétal prépare l'expérience de l'immersion en réception. L'immersion dans un contexte enveloppant comprend deux facettes, renforçant ainsi les enjeux épistémologiques. D'une part, rompant avec la vie « ordinaire » et la distance critique que celle-ci réclame, elle suppose un déplacement vers les sens, une expérimentation esthétique heureuse impliquant un sujet sensible. Elle correspond à un moment de suspension de l'incrédulité, selon les termes de Coleridge³⁰, où le sujet cognitif se démet momentanément de ses capacités critiques et, (ré)enchanté, se laisse « prendre au jeu ». En même temps, l'immersion n'est telle qu'à intégrer un moment réflexif qui fait que, rétablissant la part « fictionnelle » de la photographie, dont sont responsables les médiations techniques, et dirigeant son attention sur les propriétés plastiques de l'image, le visiteur devient son propre spectateur. Se souvenant des quatre esthétiques photographiques de Jean-Marie Floch³¹, on dira qu'une esthétique photographique de type référentiel est relayée, à la faveur d'une opacification énonciative, par une esthétique « oblique », voire par une esthétique « mythique » créatrice. Ainsi, l'immersion est liée à la fois à l'artistisation telle que nous l'avons conçue, en relation avec les objets d'art exposés, et à l'esthétisation qui, ainsi que le rappelle Marie Renoue³², est une expérience vécue ; elle met aux prises, ici, un sujet et une photographie culturalisés : le premier est intégré dans une collectivité et la seconde est prise dans un « réseau de valorisation » et liée à un « type de pratique et de visée ». L'esthétisation apparaît ainsi comme située. Nous reviendrons sur ce point.

29 Eric Sandeen, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 48.

30 Jean-Jacques Boutaud, « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », *Semen*, 23, 2007, p. 52.

31 Jean-Marie Floch, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, P. Fanlac, 1986. Voir aussi Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, op. cit., p. 38-39.

32 Marie Renoue, « Sémiotique, esthétique, musée d'art », dans Céline Schall, Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore (dir.), *Parlons musée ! Panorama des théories et pratiques*, Luxembourg, Guy Binsfeld, 2014, p. 62-63.

Mais envisageons un deuxième exemple de support pariétal : une paroi courbe grillagée utilisée comme support « mimétique » de photographies représentant l'accouchement (Wayne Miller, États-Unis) ou l'allaitement du nouveau-né lové dans le creux des bras de sa mère (Nell Dorr, États-Unis). Un grillage fin laisse deviner les photographies placées en arrière-fond à une certaine distance et instaure ainsi un dialogue jamais interrompu. Il opère comme médiateur dans un double parcours de sens, vers un espace « intérieur » et vers un espace « extérieur », qui sont mis en résonance.

On retiendra ainsi que l'instauration de la photographie ou de la paroi en support signifiant atteste des stratégies et des régimes médiationnels (intensité maximale avec la photographie support, extensité maximale avec la paroi grillagée) qui renvoient à un style médiationnel. Pour préciser celui-ci, attardons-nous sur certains aspects de l'*aménagement des salles*. Il n'est pas anodin qu'un parcours sinueux, déjà attesté par le plan de l'exposition du MoMA³³, débouche sur un espace rectangulaire plus dégagé, qui héberge en son centre un ensemble de photographies représentant des familles des quatre coins du monde, disposé en trois dimensions. Ces images aux formats variés sont disposées en rectangle, à des hauteurs différentes et de telle sorte que les lignes droites s'entrecoupent selon une logique perpendiculaire. D'abord fragmentaires, elles s'assemblent au fil d'une exploration circulaire qui permet au visiteur d'expérimenter des vues partielles successives, avant de les ressaisir et de reconstituer une syntaxe³⁴. Si l'articulation de l'espace rehausse les discontinuités en prédisquant la différence structurante, elle renforce aussi les connexions. L'effet est corroboré par l'installation, au milieu de la salle, très exactement sous les photographies descendant du plafond, d'un plancher incliné interdit au visiteur³⁵. D'une part, il exhibe la différence à travers celle des niveaux. D'autre part, rassemblant les images dans un espace délimité, ce plan incliné fait signifier les proximités, comme en écho au texte verbal : « *With all beings and all things we shall be as relatives* (Sioux Indian) ».

33 Eric Sandeen, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, op. cit., p. 81.

34 La scénographie de 1955 repose sur une collaboration de Steichen avec Herbert Bayer, un designer issu du Bauhaus. L'accrochage des images à 360 degrés propose au spectateur une expérience éminemment somatique. Une expérience collective : la désolidarisation de certaines images, accrochées librement dans l'espace, de toute forme de support permet de regarder les photographies en tant que vues par d'autres spectateurs et renforce le sentiment d'une communauté.

35 Selon le commissaire de l'exposition de 2013, ce plan a été installé pour des raisons techniques. Toutefois, l'exposition de 1955 avait mis en place, sous les photographies suspendues au plafond, une plateforme de marbre concassé isolant les images et créant l'effet d'un « autel » sur lequel était célébrée la vie de famille. Eric Sandeen, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, op. cit., p. 47.

Le double mouvement d'artistisation et d'esthétisation que nous avons dégagé plus haut est ainsi confirmé. D'une part, le plan incliné entre dans la production du sens des photographies en les désignant comme des objets d'art intouchables, soumis aux contraintes de la politique de l'exposition muséale. D'autre part, en négociant le passage entre la partie surélevée et le sol foulé par le visiteur, il favorise l'esthétisation, c'est-à-dire l'appropriation de l'image par le visiteur.

Enfin, l'aménagement de la salle intervient comme instance médiatrice à un niveau méta-énonciatif : à travers la collocation des photographies – avec des effets de cotextualité –, les stratégies de production et de réception des photographies centrales sont ciblées pour elles-mêmes, comme réflexivement. Elles se distinguent en effet de celles qu'atteste ou appelle une autre image (Walter B. Lane, *Life*, États-Unis), de très grand format, accrochée à un des murs de la salle. Dans ce cas, placé à une certaine distance, le visiteur peut embrasser d'un même regard la totalité des fenêtres rectangulaires éclairées qui « trouent » la façade d'un immeuble avec une parfaite régularité. Il s'agit ici de stratégies alternatives, comme exhibées par l'aménagement de la salle, qui apportent elles encore des solutions aux défis méréologiques, aux tensions entre la partie et le tout, la cohésion et la dispersion, la continuité et la discontinuité, le même et l'autre, mais en ayant pour effet le gommage des différences, plutôt que leur mise en relief.

330

THE FAMILY OF MAN : L'EXPOSITION COMME ACTE CULTUREL

Au terme de ces investigations, le point de vue de l'énonciation comme pratique nous conduit à évaluer la portée de l'exposition de 2013 à l'aune du contexte culturel, des visées sociohistoriques et politiques des années 1950 aux États-Unis. La mise en exposition de 2013 a en effet poussé sur le terreau des mises en exposition antérieures : au moins celle, inaugurale, au MoMA à New York en 1955 et l'exposition au château de Clervaux de 1994-2011 (qui ne sera pas considérée ici³⁶). Parler de réénonciation et

36 Steichen effectue la donation de la collection au Grand-Duché de Luxembourg en 1964. Elle est exposée une première fois au château de Clervaux en 1975. Après avoir beaucoup voyagé, la collection complète est présentée au château de Clervaux le 4 juin 1994, avant son inscription sur le registre « Mémoire du monde » de l'UNESCO en 2003. Après une nouvelle restauration, elle est exposée de manière permanente dans les pièces rénovées du château de Clervaux depuis 2013.

On conçoit l'ampleur de la tâche « archéologique », la collection ayant voyagé dans trente-huit pays dans le monde entier : notamment au Liban, peu de temps après que des troupes de la marine ont atterri à Beyrouth, en Yougoslavie, en tant qu'émissaire contre le dirigeant communiste Marshall Tito, à Tokyo, en maintenant vif le souvenir d'Hiroshima, à Moscou, où un pavillon a été construit pour abriter une collection qui cherche à combattre le conflit hautement technologique de la guerre froide. À ce sujet, voir Eric Sandeen, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, op. cit.

de remédiation³⁷ permet de rendre compte du « palimpseste » médiationnel des expositions successives. Bien mieux, si l'on songe aux premières contextualisations des photographies pré-textes, par exemple dans des magazines tels que *Life*, ce qui passe sur le devant de la scène, c'est la resémiotisation par « requalification » de photographies issues du photojournalisme au moment des expositions successives.

Dans les limites de cet article, nous dégagons quelques lignes directrices. Nous constatons ainsi que l'exposition reste largement fidèle à celle de 1955. La visée est historiographique, dans la mesure où il s'agit de réenoncer l'exposition de 1955 dans ce que Jean-Claude Coquet appellerait le « re-présent »³⁸, avec le plus d'acuité possible – inscrite sur le registre « Mémoire du monde », l'exposition se voit conférer le statut de « monument » et la fonction patrimoniale du musée est largement sollicitée. Même si les guerres mondiales ou l'anéantissement nucléaire sont thématiques, l'exposition de 2013 confirme la légitimité d'un grand « métarécit » moderniste mettant en avant l'unification et la cohérence au sein d'un tout de sens, l'idée (idéaliste) de l'histoire universelle de l'humanité et d'un progrès continu fondé sur ce qui rapproche les peuples. Si l'exposition n'a jamais eu de dimension programmatique, au point d'avoir été accusée de désertier le champ de l'action à travers un humanisme passif et sentimental³⁹, elle atteste la foi dans une raison universalisante, transhistorique, mais aussi dans le pouvoir de l'empathie, elle-même universelle, à venir à bout des antagonismes – par exemple à pousser les gens à s'unir pour combattre la guerre froide.

En même temps, toute réenonciation implique des ajustements⁴⁰ qui sont à l'origine d'une nouvelle négociation du sens des photographies. Un changement médiationnel qui peut paraître minime, mais qui nous semble révélateur, peut ainsi être mis en lumière : le remplacement du rideau blanc de 1955 par une paroi grillagée⁴¹. Sans verser dans la surinterprétation, on peut

37 Nous parlons de *remédiation* au sens de « médiation nouvelle » (ici au sein de la mise en exposition) sans prendre en compte, spécifiquement, la transformation d'un médium par un autre. Voir Jay D. Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

38 Voir aussi Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, PUV, 2007.

39 Voir Eric Sandeen, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, op. cit., p. 39.

40 Si l'arrangement des thèmes et l'accrochage des photographies selon un certain parcours sont globalement conformes aux choix de 1955 – bien que dictés en partie par la structure des salles du château –, la réenonciation se traduit, entre autres, par le choix de la couleur des murs (qui variait au MoMA du gris clair au noir) et par un éclairage uniforme moins intense, qui ôtent à l'exposition de 2013 les effets dramaturgiques de celle de 1955.

41 Selon le commissaire de l'exposition de 2013, le rideau blanc, assorti d'un effet de lumière, « ne fait plus sens aujourd'hui ». Il s'agit alors de rendre compte des effets de sens produits par ce changement.

se risquer à y voir un signe culturel. Une vision moderniste mettant l'accent sur ce qui procure à la diversité fortement thématifiée un liant, un fond unitaire humaniste, universaliste, renforcé par le message verbal « *We shall be one person* (Pueblo Indian) », n'entrerait-elle pas en tension avec une vision qui investit de sens l'altérité à la fois irréductible et changeante? Le centre ne tend-il pas à laisser la place au flux des valeurs, la charge narrative ne s'affaiblit-elle pas au profit de la *performance* dans l'instant, au gré des recompositions d'images? Aspectuellement, l'achèvement n'est-il pas combattu par une inchoativité incessante, qui déconstruit, morcelle, fragmente et remet à flot ce qui pouvait prétendre à un degré de stabilisation et de synthétisation? Sans aller jusqu'à dire avec Lyotard que « le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation⁴² », on peut s'interroger sur la présence d'une autre logique, pluralisante plutôt que synthétisante, réticulaire plutôt que linéaire, qui, à un moment du parcours, réenonce l'orientation de l'histoire vers une finalité universelle et, peut-être, en propose une alternative possible.

Un deuxième point concerne les économies de la photographie, en relation avec son statut et, plus largement, avec le domaine – artistique, journalistique, politique – au sein duquel elle fait sens. L'échange des positions et la fluctuation des appartenances peuvent être pensés sur le fond de la distinction entre les esthétiques photographiques selon Floch⁴³. Il a été question, ci-dessus, des deux volets de l'immersion, de l'annulation et du rétablissement de la distance critique réflexive, ou encore de l'artistisation en relation avec l'esthétisation. On notera avec d'autant plus d'intérêt que Steichen a ciblé les rapports qui s'établissent entre le langage photographique et la réalité, comme s'il recourait à une esthétique de la photographie référentielle, misant sur la « transparence » énonciative. Il ne met pas en avant la qualité artistique⁴⁴ – en souvenir, peut-être, de la première énonciation journalistique d'un certain nombre de photographies –, même si l'exposition de la collection au MoMA est toujours déjà un « geste de monstration », un « acte de communication ostensive⁴⁵ » qui signale le caractère exceptionnel de l'objet exposé. Significativement, lors du processus de sélection des images, l'identité des photographes a été supprimée.

42 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 63.

43 *Les Formes de l'empreinte*, op. cit.

44 Dans « Échange d'idées pacifistes avec Steichen » (Audioguide), John Morris raconte que lors d'un dîner à l'occasion de son 90^e anniversaire, Steichen s'est levé et a dit : « Je m'en contrebalance de la photographie en tant qu'expression des beaux-arts. La fonction et la mission de la photographie est d'expliquer l'être humain à l'être humain. Et ce n'est pas une mince affaire ».

45 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, op. cit., p. 124.

Dira-t-on que l'artistisation et l'esthétisation des photographies au château de Clervaux, dont témoignent par exemple la rénovation récente, mais aussi, de manière générale, le protocole d'usage des images communiqué aux visiteurs, contribuent à leur recontextualisation à une époque où l'on tente de savoir avec Goodman non plus ce qu'est l'Art, mais quand il y a Art : « Absolument comme ce qui n'est pas rouge peut paraître ou être dit rouge *en certains moments*, de la même façon, ce qui n'est pas de l'art peut fonctionner comme, ou *être dit de l'art*, en certains moments⁴⁶ » ? Si elles sont plus ou moins conformes au « programme » sémantique ou pragmatique inhérent aux photographies, qui détermine leur usage dans une certaine mesure (*cf.* la publication dans un photojournal), l'artistisation et l'esthétisation sont également fonction du regard du visiteur : centrant son attention sur le processus de l'artistisation plutôt que sur une définition prédicative de l'Art, il doit être prêt à prendre en considération le « dispositif artistique », sociopolitique et économique, qui est nécessairement situé et daté. Ce dernier regroupe, notent Viviane Huys et Denis Vernant⁴⁷ d'un point de vue discursif et praxéologique, l'artiste et les agents de production de l'œuvre (mécènes, commanditaires, techniciens, etc.), les agents de diffusion (conservateurs, commissaires d'exposition, journalistes, etc.) en relation avec différents médias (galeries, musées, expositions, théâtres, journaux, éditions d'art, etc.) ainsi que les agents de consommation (public, critiques...). En dernier ressort, l'exposition comme pratique énonciative est façonnée par le « monde de l'Art », selon l'expression de Huys et Vernant. Le « monde de l'Art » apparaît comme un monde toujours changeant, habité par le principe de variation que nous avons cherché à dégager, qui trouve dans l'exposition un mode d'expression privilégié. Il entre dans la production de l'exposition dont l'« opérativité⁴⁸ » est liée au statut sociosymbolique ; l'exposition contribue à le modifier en retour.

Au terme de ces investigations, au cours desquelles nous avons brassé plusieurs champs disciplinaires – ceux de la linguistique, de la philosophie, de la poétique, de la théorie de l'art et de la sémiotique –, nous espérons avoir souligné les enjeux sociohistoriques, culturels et politiques de la négociation du sens du discours, ainsi que de la prise en considération du support et de l'objet. Nous avons ainsi esquissé les étapes d'un parcours de l'interprétation. L'unité du point de vue nous semble garantie par une même perspective heuristique : la centration de

46 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, J. Chambon, p. 95.

47 Viviane Huys et Denis Vernant, *Histoire de l'art*, Paris, A. Colin, 2014, p. 123.

48 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, *op. cit.*, p. 142.

l'attention sur les médiations qui s'opèrent aux différents niveaux de pertinence. Il conviendra de s'attarder, ailleurs, sur l'action spécifique du « hors-texte » et du cotexte ainsi que sur l'énonciation textualisante proprement dite, telle qu'elle peut être reconstruite à partir de marques énonciatives repérables dans le texte-énoncé.

334 Ce que l'étude de *The Family of Man* a permis de vérifier, c'est la nécessité d'évaluer les régimes et les styles médiationnels à la lumière de pratiques normées situées. En l'occurrence, on a pu se rendre compte que les visées historiographiques cohabitent ici avec quelques tentatives singularisantes de réénonciation de l'exposition et donc de la photographie elle-même, à travers la convocation d'éléments entrant dans une remédiation davantage en phase, peut-être, avec les exigences – les défis, les grands desseins, les possibilités et les urgences – du « monde de l'Art » postérieur à 1955. À l'énonciation comme pratique incombe, en définitive, l'orchestration toujours provisoire, à jamais relancée, de tous ces éléments médiationnels qui, réunis en faisceaux, peuvent donner lieu à l'événement de sens. Enfin, l'exposition doit elle-même être conçue comme un dispositif médiationnel permettant au visiteur et au lecteur de construire un rapport au monde spécifique. On conçoit les défis à relever. Il ne suffit pas de mettre *The Family of Man* de 2013 en résonance avec l'exposition de 1955, afin de constater les quelques ajustements voulus par un contexte historico-social, culturel et économique concurrent. Étape ultime, il faut approcher les (ré)énonciations et (re)médiations à la lumière des « cultures de l'exposition », selon l'expression d'Emma Barker⁴⁹, dans une perspective également historiciste, et des « ruptures épistémologiques » qui les caractérisent. L'hybridation entre exposition d'art et exposition de « non-art » peut y être interrogée à nouveaux frais.

49 *Contemporary Cultures of Display*, New Haven/London, Yale University Press, 1999.

TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénault	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand	13

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénault	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris	153

DEUXIÈME PARTIE

LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiologie perspective	
Audrey Moutat	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand	273

TROISIÈME PARTIE

LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin	407

QUATRIÈME PARTIE
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

