

8. L'APPROCHE SÉMIOLOGIQUE, par Louis MARIN*

C'est sans doute une gageure que de tenter de décrire les approches d'une science de l'art qui n'existe point encore, mais qui se cherche à la fois dans ses méthodes et dans son fondement: la sémiologie de l'art. Mais si, présentée sous cette forme, l'entreprise est désespérée, la tentative même peut ne pas manquer d'intérêt dans la mesure où, dans le foisonnement international des recherches qui s'attribuent cette étiquette, une enquête de survol peut contribuer à dessiner ou à faire apparaître des lignes de force, des clivages, des sédimentations anciennes ou plus récentes et ainsi à susciter une réflexion sur soi de cette approche qui soit source d'un approfondissement.

(a) Le mot sémiologie est aussi ancien que ses origines grecques, et l'on peut se demander si l'interrogation sur les signes qu'effectuaient les stoïciens avec l'articulation rigoureuse des concepts de signifiant et de signifié (σημαίνων, σημαίνόμενον) dans l'unité du signe (σημαῖον) n'est point déjà une sémiologie, d'autant que la double opposition qu'ils introduisaient d'un signifiant «sensible» et d'un signifié «intelligible», du référent et de la signification, annonce avec clarté les travaux modernes.¹ Il ne s'agit donc point pour nous de faire l'histoire de la sémiologie, car celle-ci se confondrait avec celle de la réflexion philosophique qui, depuis ses origines grecques, s'interroge sur la connexion entre le son et la signification, problème fondamental de la science du langage. Il convient plutôt de noter la réactivation² du terme de *sémiologie* ou de *sémiotique* concurremment par Ferdinand de Saussure dans un passage célèbre du *Cours de linguistique générale* (1915)³ et par C. S. Peirce dans sa classification des signes.⁴ Ainsi donc, à peu près à la même époque, le terme est ressuscité et le programme d'une science générale des signes est évoqué. Mais d'emblée pèse sur la sémiologie une équivoque dont les discussions les plus récentes dans le domaine des arts portent toujours la trace: ayant défini par rapport au langage les caractères de la langue comme sa partie sociale, objective, homogène et concrète, Saussure spécifie cette institution dans sa particularité comme «un système de signes exprimant des idées et par là comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux

* Université de Paris-X et Université de Californie à San Diego.

1. JAKOBSON, «Quest for the essence of language» (1965), p. 21-22 (trad. française, «A la recherche de l'essence du langage», 1965, 1966, p. 22-23). Mais on verra en conclusion que sur ce point, par un choc en retour lui-même significatif, la sémiologie s'interroge actuellement.

2. Une analyse du concept de réactivation serait épistémologiquement utile: à ce sujet, voir quelques indications dans CHOMSKY, *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought* (1966), p. 1-3 (trad. française, *La linguistique cartésienne. Un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste*, 1969, introduction, p. 15-18).

3. Cf. 5^e éd. (1955), p. 32 sq.

4. On la trouvera au t. II des *Collected Papers* (1931 sq.)

militaires, etc. On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale ... Nous la nommerons sémiologie. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent». ⁵ Avec Peirce, la sémiotique s'identifie avec la logique: «La logique, écrit-il, dans le sens le plus général, n'est ... qu'un autre nom pour la sémiotique, science formelle, quasi nécessaire des signes.» Elle définira par abstraction «ce que doivent être les caractères de tout signe employé par une intelligence 'scientifique', c'est-à-dire capable d'apprendre par expérience». ⁶ La sémiotique selon Peirce se divise en trois grandes sections correspondant aux trois éléments caractéristiques de tout signe, l'idée ou la référence, l'objet et l'interprétant. ⁷ La première branche est la grammaire pure ou spéculative dont la mission est de déterminer les conditions du sens des signes. ⁸ La seconde est la logique proprement dite qui établit les conditions de vérité des signes, c'est-à-dire de leur application à leurs objets; ou encore, écrit Peirce, c'est «la science formelle des conditions de vérité des représentations». ⁹ Et enfin, «la troisième, [ou] rhétorique pure, ... détermine les lois par lesquelles ... un signe donne naissance à un autre signe». ¹⁰ Cette double référence à Peirce et à Saussure à l'origine retrouvée de la sémiologie moderne la situe dans une triangulation caractéristique: linguistique, sociologique, logique; et peut-être ces différents pôles à partir desquels elle se définit provoquent-ils, par un «effet» épistémologique récurrent, des tensions qui seraient, nous semble-t-il, à la source des diverses approches sémiologiques de l'art.

(b) Le pôle linguistique si fortement indiqué par Saussure se marque par le fait que si, idéalement et programmatiquement, la sémiologie enveloppe la linguistique comme une de ses régions particulières dans la mesure où les signes linguistiques ne constituent pas le tout des signes, il n'en reste pas

5. Doit-on penser que tout signe, qu'il soit linguistique ou extralinguistique, exprime une idée? C'est là un problème théorique d'une grande importance, trop rapidement masqué dans la réflexion sémiotique.

6. «Logic, in its general sense, is ... only another name for semiotic (σημειωτική), the quasi-necessary, or formal, doctrine of signs ... By a process which I will not object to naming Abstraction, we are led to statements ... as to what *must be* the characters of all signs used by a 'scientific' intelligence, that is to say, by an intelligence capable of learning by experience» (PEIRCE, p. 98 in BUCHLER (ed.), *The Philosophy of Peirce. Selected Writings*, 1940, chap. VII, «Logic as semiotic. The theory of signs»).

7. Peut-être faudrait-il éviter de le traduire, ou de le transposer, dans le terme de *signifié* saussurien, comme le fait Jakobson dans l'article précité. Pour Peirce - les textes sont formels - l'interprétant d'un signe A est un autre signe B équivalent ou plus développé qui est créé dans l'esprit du destinataire par le signe A émis.

8. Définition à rapprocher des travaux de HUSSERL, notamment des *Recherches logiques (Logische Untersuchungen)*, t. I et III (1901, 1913) (trad. française, 1961), dans lesquelles Husserl redéfinit de façon très voisine la grammaire générale pure.

9. «... logic proper is the formal science of the conditions of the truth of representations» (PEIRCE, p. 99 in BUCHLER (ed.), *op. cit.*, 1940).

10. «The third ... I call *pure rhetoric*. Its task is to ascertain the laws by which ... one sign gives birth to another» (*ibid.*).

moins qu'épistémologiquement, méthodologiquement, la linguistique constituera le modèle fondamental de la sémiologie.¹¹ Les signes non linguistiques – mais quelle sera leur définition de signes? – seront étudiés par des procédures, des méthodes, des concepts opératoires extrapolés de la linguistique. La tentative sémiotique en ce qui concerne les arts non langagiers consistera, par un postulat initial, à les traiter comme des langages, mieux encore à projeter la dichotomie saussurienne de la langue et de la parole sur les œuvres d'art – dichotomie, notons-le, sans laquelle il n'y aurait pas de sémiologie possible pour Saussure – et à étudier, par des extrapolations mesurées et attentives des concepts linguistiques, les rapports complexes existant entre ces deux niveaux. Toutefois, il faut insister fortement sur le point suivant qu'oublie parfois les critiques adressées à ce type de sémiologie, c'est que l'extrapolation de concepts et de méthodes de la linguistique à un domaine extralinguistique, l'application d'un modèle linguistique hors de son domaine d'emploi à cette valeur opératoire essentielle de marquer les différences, les oppositions, les incompatibilités entre des régions, marques dont le rôle heuristique est loin d'être négligeable.¹² Il n'en reste pas moins que tout en travaillant dans la différence, le modèle linguistique appliqué à des substances qui n'appartiennent pas au langage introduit à leur propos une problématique, un découpage conceptuel, une structuration sémantique qu'il est peut-être utile de contester, quitte à remettre en question le modèle linguistique initial.¹³

Le pôle sociologique ou psychosociologique – pour parler comme Saussure – émerge dans la distinction de la langue et de la parole. En un sens, il dépend donc de la problématique théorique dont Saussure est responsable. Mais il indique une importante voie de recherche. Si la langue en tant que système de signes est une institution sociale, ne peut-on pas considérer d'autres institutions sociales comme des systèmes de signes justiciables, moyennant un certain nombre de transformations, des mêmes procédures d'analyse, des mêmes méthodes, des mêmes hypothèses théoriques.¹⁴ Saussure évoque, à la fin du chapitre consacré à la sémiologie, les rites, les

11. «Rien n'est plus propre que la langue à faire comprendre la nature du problème sémiologique» (SAUSSURE, *Cours*, p. 34 dans l'éd. citée, 1955).

12. Voir à ce sujet les indications programmatiques données par JAKOBSON dans «On linguistic aspects of translation» (1959) et dans «Linguistics and poetics» (1960) (trad. française, «Aspects linguistiques de la traduction» et «Linguistique et poétique», in *Essais de linguistique générale*, 1963).

13. Voir à ce sujet DERRIDA, «Sémiologie et grammatologie» (1968) et SCHEFER, «Lecture et système du tableau» (1968). En ce qui concerne la sémiologie de la musique, outre les p. 22-38 de *Mythologiques**. *Le cru et le cuit* de LÉVI-STRAUSS (1964), on consultera utilement RUWET, «Musicologie et linguistique» (1967); MOUTARD, «L'articulation en musique» (1972) et surtout le récent numéro de la revue *Musique en jeu* dirigé par NATTIEZ, sous le titre de *Sémiologie de la musique* (1971). Et voir, au chapitre suivant du présent ouvrage, la sous-section «Musique», par Claude V. Palisca.

14. On reconnaît ici l'une des hypothèses les plus fécondes du structuralisme en sociologie ou ethnologie: voir, par exemple, RADCLIFFE-BROWN, *Structure and Function in Primitive Society* (1952) (trad. française, *Structure et fonction dans la société primitive*, 1969) et LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* (1958), p. 63 sq.

coutumes, les formes de politesse. Ne peut-on pousser plus loin la compréhension sociologique, percevoir et conceptualiser comme institution sociale ce qui, au premier abord, ne paraissait relever que de l'initiative individuelle ou d'une catégorisation universelle, adopter un point de vue «socio-centrique» extensif concernant les arts langagiers, visuels, sonores ou gestuels et déceler dans l'œuvre considérée – ou dans la perception que prend de cette œuvre telle société ou telle classe ou groupe de cette société – une ou des codifications, véritables institutions à normes stéréotypées ou diffuses qui articuleraient ainsi un ou plusieurs systèmes de signes.¹⁵ Il ne saurait être question dans cette perspective de considérer que l'analyse sémiologique épuise, au moins idéalement, l'œuvre étudiée, mais ces procédures objectives, scientifiques, rigoureuses permettront de maîtriser en profondeur l'œuvre bien plus souvent que ne le croit une «critique» impressionniste et subjective. Les œuvres d'art de toute nature pourraient être alors considérées comme les manifestations symboliques ou symptomales complexes d'un temps, d'un lieu, d'une société, d'un groupe, comme des variations sur des institutions sociales ou systèmes de signes sociaux.¹⁶

Les définitions de Peirce font apparaître en toute netteté le pôle logique de l'entreprise sémiologique que l'on retrouverait à la même époque dans les *Recherches logiques* de Husserl bien que le terme de sémiotique n'y soit pas prononcé. Science générale, abstraite, formelle des signes, telle est la sémiotique selon Peirce, qui vise à établir les lois universelles du fonctionnement symbolique et de l'articulation des signes entre eux, selon leurs diverses classes et leurs différents types et quels que soient les lieux d'investissement de ces structures générales, les formes et les niveaux de leurs manifestations. Est-il possible de construire les modèles sémiotiques formels dont les œuvres d'art seraient les émergences superficielles, à la fois complexes et particulières, dont la sémiotique générale décrirait et analyserait les processus générateurs, sélectifs et combinatoires, et les règles de transformation?¹⁷ Il paraît inutile d'insister sur l'ampleur et la difficulté de la

15. Voir à ce sujet BOAS, *Primitive Art* (1927) et LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, p. 269-294, ou encore BOURDIEU, *Sur les conditions sociologiques de la perception esthétique* (1968).

16. Cf. la définition d'une histoire des «symptômes» culturels dans PANOFKY, «Iconography and iconology» (1939, 1955): «... those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion ... We interpret all these elements as what Ernst Cassirer has called 'symbolical' values... This means what may be called a history of cultural symptoms – or 'symbols' in Ernst Cassirer's sense – in general» (p. 30, 31 et 39 dans *Meaning in the Visual Arts*, 1955). Voir la trad. française de cet important essai comme «introduction» à PANOFKY, *Essais d'iconologie* (1967) (cf. p. 20 et 29 pour nos citations).

17. On reconnaît ici la relation entre les recherches sur la grammaticalité et la logique formelle. Il s'agit, dans l'analyse mathématique des syntaxes, de retrouver «les conditions de possibilité d'une syntaxe en général», reprise de l'idée d'une grammaire générale, dessin naturel universel sous-jacent à toute langue, développée aux 17^e et 18^e siècles. L'entreprise de Noam Chomsky vise ainsi à la construction de modèles abstraits pour approcher le fonctionnement des syntaxes effectives. Voir à ce sujet CHOMSKY et MILLER «Introduction to formal analysis of natural languages» (1963) (trad. française, «Introduc-

mise en œuvre d'une telle hypothèse de recherche dont la vérification exige de très vastes enquêtes. De la même façon que, dans le domaine limité d'une institution particulière, mais qui touche peut-être à l'essence même de la culture humaine dans son existence et son développement – à savoir la parenté – il a été possible de mettre en évidence «l'atome logique de la parenté»¹⁸ qui, par transformations et combinaisons, donne l'ensemble des systèmes de parenté possibles, de même on peut évoquer idéalement la possibilité d'«un atome logique de la signification», d'une forme sémiotique générale dont l'universalité abstraite n'interdirait nullement les spécifications et matérialisations dans des produits culturels divers.¹⁹

En conclusion à ce premier survol du champ sémiologique à partir des indications offertes par les premiers penseurs qui ont tenté d'en anticiper l'étendue et le programme, il faut nettement souligner les interdépendances rigoureuses de ces trois pôles épistémologiques: linguistique, sociologique et logique. A vrai dire chacun n'existe que dans sa relation et sa différence avec les deux autres, si bien que la sémiologie, dans la mesure où elle est animée par les rapports différentiels de ces trois disciplines, devrait se définir elle-même comme le jeu des différences, oppositions et corrélations entre elles. Ce jeu n'exclut pas des processus de *feed-back* tels qu'à partir de la sémiologie, des contestations, des remaniements ou des interrogations puissent se produire concernant les sciences qui sont à ses frontières et dont les distances réciproques la constituent.

Toutefois, si ces premières indications qui se situent au niveau des conditions de possibilité d'une sémiologie des expressions artistiques et littéraires nous ont permis de reconnaître le «transcendental» où se définissent les droits à l'existence d'une science en général, il nous faut quitter ce plan du fondement que nous avons reconnu dans son origine, pour aborder, selon

tion à l'analyse formelle des langues naturelles», 1968) et CHOMSKY, «Explanation models in linguistics» (1962), ainsi que, naturellement, *Syntactic Structures* (1957) (trad. française, *Structures syntaxiques*, 1969), ou encore HALLIDAY, «Categories of the theory of grammar» (1961).

18. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* (1958), p. 56 sq.

19. Nous disons bien «forme»: si le but d'une recherche sémiotique dans cette perspective consiste bien dans l'élaboration d'une sémantique scientifique généralisée, il faut bien comprendre que celle-ci sera, comme l'écrit Roland BARTHES dans ses «Eléments de sémiologie» (1964), § II.2.3., «classement des formes du signifié verbal», ou encore système des signifiants pris en tant que tels et non pas système des signifiés qui, comme l'écrit excellemment Gilles-Gaston GRANGER, «d'une part constitue l'objet lui-même, thème d'une science du premier degré et non pas science du langage (nous dirions science des expressions), d'autre part, en tant que signification, renvoie à une expérience totalisante dont l'interprétation est philosophique» (*Essai d'une philosophie du style*, 1968, p. 127). C'est pourquoi l'analyse sémiotique est constamment menacée par le glissement naturel d'une étude du signifiant à celle des signifiés. Il faut à la fois définir la sémantique scientifique comme théorie des structurations lexicales et reconnaître son lien étroit avec une phénoménologie des cultures, c'est-à-dire avec une interprétation de la substance du signifié. Distinguer des domaines respectifs ou des niveaux de recherche ne consiste pas à les isoler.

les tensions épistémologiques évoquées plus haut, l'examen des recherches sémiologiques elles-mêmes.

(c) Il convient auparavant de faire deux remarques préjudicielles:

(i) Avec les expressions artistiques et littéraires, nous avons affaire à des ensembles fortement élaborés et intégrés qui n'appartiennent pas à proprement parler au niveau logique où nous nous sommes jusqu'ici situés. Qu'il s'agisse des œuvres littéraires ou artistiques, leur plan d'existence est celui, hiérarchiquement supérieur, des totalités signifiantes. Par suite l'analyse sémiologique n'aura d'efficacité et de valeur que si elle est capable de décomposer ces totalités signifiantes dans les éléments qui les constituent. Mais cette décomposition elle-même n'atteindra son but que si chaque élément constituant est reconnu dans la fonction intégrative qu'il remplit dans cette totalité. L'analyse, en bref, doit «délimiter les éléments à travers les relations qui les unissent». Chaque signe entretient donc une double relation de constitution et d'intégration avec les autres signes et la totalité. A l'articulation de la *forme* et du *sens*, de par sa «capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur» et «celle d'intégrer une unité de niveau supérieur»²⁰, le signe est à la fois objet de l'analyse sémiotique et constitué par elle, dans la mesure où les niveaux inférieur et supérieur par lesquels il détermine et sa forme et son sens ne sont pas extérieurs à l'analyse, mais dans l'analyse même comme ses opérateurs.²¹ Mais les objets sémiotiques – les expressions artistiques ou littéraires – sont des ensembles de signes dont, pour adopter une formulation linguistique, la phrase d'une part, le discours de l'autre constitueraient les niveaux analytiques hiérarchiques. Des signes aux ensembles de signes, y a-t-il coupure? Et l'analyse sémiotique doit-elle modifier radicalement ses procédures lorsqu'elle passe des structures et systèmes de signes à ces ensembles de signes manifestés dans la communication vivante?²²

(ii) La deuxième remarque est tout aussi fondamentale: il convient sans aucun doute – au moins pour donner à l'analyse la plus grande sécurité – de distinguer entre les expressions artistiques langagières ou littéraires et celles qui ne le sont pas, relevant d'une autre substance que la substance linguistique. Non que le postulat qui demande que l'on considère les objets expressifs non linguistiques comme des signes soit irrecevable; depuis les origines de la réflexion humaine sur les signes, la distinction faite entre signes naturels et signes conventionnels, dont les exemples les plus caractéristiques sont l'image et le mot, s'est maintenue valablement, et c'est elle que l'on retrouve dans la notion de motivation ou d'immotivation du signe.²³ Toutefois – et c'est sur ce point que la linguistique remplit pleine-

20. BENVENISTE, «Les niveaux de l'analyse linguistique» (1962, publ. en 1964, 1966): p. 126-127 in BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* (1966).

21. *Ibid.*, p. 122.

22. *Ibid.*, p. 129-130.

23. Ou encore d'intrinsécité ou d'extrinsécité du sème, selon la terminologie d'E. BUYSSENS, *La communication et l'articulation linguistique* (1967), p. 63-64; cf. également,

ment sa fonction de modèle pour la sémiologie – il est bien certain que, de par leur nature linguistique primaire, les expressions littéraires bénéficieront d'une applicabilité directe des procédures de la linguistique, alors que les images, les gestes ou les sons en tant que signes, constitueront, dans leur indépendance et leur pureté, des objets d'étude infiniment plus complexes et peut-être définitivement opaques. A moins que objets, images, comportements ne signifient jamais d'une façon autonome; à moins que «tout système sémiologique se mêle de langage». Peut-être est-ce là un destin pour les substances autres que linguistiques qu'il n'y ait «de sens que nommé», et que «le monde des signifiés ne soit autre que celui du langage». Mais aussi un avantage dans la mesure où objets, sons, images, sont «relayés» ou réarticulés dans un discours susceptible d'une analyse différente sans doute de l'analyse linguistique portant sur le langage dans sa primarité, mais qui s'appuierait sur elle pour la développer et la dépasser.²⁴

Un exemple remarquable de cette dominance du pôle linguistique dans la sémiologie est celui de R. Barthes, dans ses «Eléments de sémiologie». «La substance visuelle, par exemple, confirme ses significations en se faisant doubler par un message linguistique (c'est le cas du cinéma, de la publicité, des *comics*, de la photographie de presse, etc.) en sorte qu'au moins une partie du message iconique est dans un rapport structural de redondance ou de relève avec le système de la langue... D'une manière beaucoup plus générale, il paraît de plus en plus difficile de concevoir un système d'images ou d'objets dont les signifiés puissent exister en dehors du langage: percevoir ce qu'une substance signifie, c'est fatalement recourir au découpage de la langue.» Toutefois R. Barthes distingue le langage-relais de la substance non linguistique, du langage qu'étudie le linguiste. «C'est un langage dont les unités ne sont plus les monèmes ou les phonèmes, mais des fragments plus étendus du discours renvoyant à des objets ou des épisodes qui signifient *sous* le langage mais jamais sans lui.» D'où cette idée d'une *trans-linguistique* dont la sémiologie serait une partie qui «prendrait en charge les *grandes unités signifiantes* du discours».²⁵ C'est cette hypothèse de travail que R. Barthes exploite dans le *Système de la mode* (1967) ou dans des indications suggestives touchant l'architecture, le mobilier, l'automobile ou l'affiche. Le problème fondamental est ici le suivant: lorsque les signifiants sont liés aux signifiés par un rapport ana-

du même auteur, *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie* (1943). Pour la discussion des problèmes posés à l'analyse sémiologique par la distinction des signes motivés et des signes immotivés, voir MOUNIN, «Communication linguistique humaine et communication non linguistique animale» (1960, 1970) et «Les systèmes de communication non linguistiques et leur place dans la vie du xx^e siècle» (1959, 1970); cf. également BARTHES, «Eléments de sémiologie», § II.4.2. et 3., p. 110-112 dans *Communications*, n° 4 (1964) ou p. 124-126 dans la réédition avec *Le degré zéro de l'écriture* (1965).

24. BARTHES, «Eléments de sémiologie», introduction, paragraphes figurant seulement dans la réédition avec *Le degré zéro de l'écriture* (1965), p. 80-81.

25. BARTHES, *loc. cit.*

logique, c'est-à-dire lorsqu'on se trouve en présence de sèmes intrinsèques, est-il possible de les articuler de façon discontinue puisque le discret est nécessaire à la signification, et ensuite de constituer des séries paradigmatiques à termes peu nombreux et finis? La proximité du signifiant et du signifié est telle en ce cas qu'il paraît impossible «de découper le signifiant sans que le signifié soit lui-même débité en tronçons isomorphes: d'où l'impossibilité de la deuxième articulation».²⁶

Mais c'est naturellement à propos des expressions littéraires que la polarité linguistique s'affirme le plus nettement et notamment dans l'approche du problème du style dans le procès poétique qui, en constituant le modèle archétypique des analyses sémiotiques en littérature, ouvre la voie à une esthétique rigoureuse du langage. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici la définition possible d'une esthétique du langage: «est esthétique tout ce qui concerne le rapport d'une structure à ses contenus, dès que l'on considère l'objet comme objet d'une contemplation possible», écrit G.- G. Granger, et il a raison d'indiquer que «la notion de style n'est pas originellement une catégorie esthétique».²⁷ Dans un chapitre d'un ouvrage collectif²⁸ qui marque le réveil d'intérêt de la linguistique structurale américaine pour le langage poétique – en particulier sous l'influence lointaine, mais déterminante des formalistes russes²⁹ – R. Jakobson distingue six

26. METZ, «Le cinéma: langue ou langage?» (1964). On trouvera dans les travaux de Christian Metz une réflexion pertinente et active sur les problèmes méthodologiques et théoriques de la sémiologie cinématographique dans son rapport avec le modèle linguistique. «Le phénomène linguistique et grammatical, écrit Metz, est infiniment plus vaste et concerne les grandes figures fondamentales de la transmission de toutes informations. Seule la linguistique générale et la sémiologie générale ... peuvent fournir à l'étude du langage cinématographique des modèles méthodologiques appropriés» («La grande syntagmatique du film narratif»: p. 124 dans *Communications*, n° 8, 1966). La discussion de la notion de double articulation est chez lui fort nuancée: «Il faut distinguer soigneusement deux affirmations: la première ... consiste à dire que le langage cinématographique par lui-même ne présente rien qui ressemble à la double articulation linguistique. La seconde, que nous ne prenons nullement à notre compte, consisterait à dire 'le cinéma n'a pas d'articulations'» Metz en vient à distinguer alors dans le message cinématographique cinq grands niveaux de codification dont chacun est une sorte d'articulation (*op. cit.*, p. 67, n° 2). Voir également à ce sujet ECO, «Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive» (1967, 1968), p. 139-152, ou LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit* (1964), p. 31; cf. la discussion du point de vue de Lévi-Strauss dans MARIN, «Récit mythique, récit pictural. A propos de Poussin» (1968, publ. en 1969). Sur la possibilité et les limites d'une sémiologie de l'art, voir DUFRENNE, «Art et sémiologie» (1967); et, plus récemment encore, BENVENISTE, «Sémiologie de la langue» (1969), en particulier l'étude des relations d'homologie et d'interprétance.

27. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style* (1968), p. 188.

28. «Linguistics and poetics», in SEBEEK (ed.), *Style in Language* (1960) (trad. française, «Linguistique et poétique», in JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, 1963).

29. On trouvera dans *Théorie de la littérature*, édit. par TODOROV (1965), un recueil de textes des formalistes russes. Pour le problème que nous abordons, nous signalons en particulier EIKHENBAUM (EJHENBAUM), «La théorie de la méthode formelle» (1925), notamment p. 38-40, etc.; CHKLOVSKI (ŠKLOVSKI), «L'art comme procédé» (1917); TYNJANOV, «La notion de construction» (1923); et TYNJANOV et JAKOBSON, «Les problèmes des études littéraires et linguistiques» (1928). Sur le formalisme russe, voir ERLICH, *Russian Formalism* (1955).

pôles de l'orientation du langage auxquels correspondent six fonctions du langage: la fonction poétique est définie par son orientation vers le message par opposition au code, au contact entre locuteur et récepteur, au contexte à quoi le message renvoie.³⁰ Avant d'évoquer cette analyse «canonique», il convient toutefois de remarquer que le schéma général à partir duquel elle s'effectue est celui de la communication, de la transmission d'un message d'un locuteur à un récepteur. Du même coup, tout message supposera un code et un contexte. En ce qui concerne le code, Jakobson remarque que s'il existe une unité de la langue, «ce code global représente un système de sous-codes, en communication réciproque; chaque langue embrasse plusieurs systèmes simultanés dont chacun est caractérisé par une fonction différente».³¹ En ce sens, tout usage d'une langue suppose la mise en œuvre d'une multiplicité de codes à l'intérieur du code global, multiplicité articulée qui est par elle-même déjà un fait de style.

Mais en quoi consiste précisément la fonction poétique du langage? Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique? Rappelant les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal, la sélection et la combinaison qui renvoient eux-mêmes aux pôles métaphorique et métonymique du langage³², Jakobson pose que «la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison».³³ Ce que Roland Barthes développe en parlant de transgression du partage ordinaire syntagme/système: le paradigme (axe de la sélection) s'étend sur le plan syntagmatique (axe de la combinaison)³⁴; «l'équivalence, comme l'écrit Jakobson, est promue au rang de procédé constitutif de la séquence».³⁵ C'est par l'exploitation de ce double jeu du syntagme et du paradigme dans la notion de «couplage» (*coupling*) que S. R. Levin définit avec une plus grande rigueur les processus de création poétique en cernant de près la notion même de style: la structure poétique est alors «celle dans laquelle des formes sémantiquement ou phoniquement équivalentes se placent dans des positions syntagmatique-

30. «The set (*Einstellung*) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language» (JAKOBSON, p. 356 in SEBEOK (ed.), *op. cit.*; en français, p. 218 dans les *Essais*).

31. «No doubt, for any speech community, for any speaker, there exists a unity of language, but this over-all code represents a system of interconnected subcodes; each language encompasses several concurrent patterns which are each characterized by a different function» (*ibid.*, p. 352; en français, p. 213).

32. JAKOBSON, «Two aspects of language and two types of aphasic disturbances» (1956), p. 60 et 76 (trad. française, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», p. 48 et 61 in JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, 1963).

33. «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination» (JAKOBSON, «Linguistics and poetics», p. 358 in SEBEOK (ed.), *Style in Language*; en français, p. 220 dans les *Essais*).

34. BARTHES, «Eléments de sémiologie», § III.3.7., p. 129 dans *Communications*, n° 4, ou p. 161 dans la réédition avec *Le degré zéro de l'écriture*.

35. «Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» (JAKOBSON, «Linguistics and poetics», p. 358 dans *Style in Language*; en français, p. 220 dans les *Essais*).

ment équivalentes, constituant ainsi des types spéciaux de paradigmes».³⁶ Ces transgressions créatrices de l'opposition syntagme/système relèvent de ce que l'on a appelé codes implicites ou *a posteriori* du langage³⁷: c'est-à-dire de codes qui s'élaborent dans le travail même du message sur lui-même, dans l'œuvre poétique. Levin ne donne-t-il pas cette belle définition du code poétique: «En lisant un poème, nous constatons que les syntagmes engendrent des paradigmes particuliers et ceux-ci à leur tour engendrent les syntagmes, nous ramenant ainsi de nouveau au poème... Le poème engendre son propre code, dont il est le seul message.»³⁸

Toutefois, et Levin est le premier à le remarquer, il existe un troisième type de fonctions équivalentes, celles qui le sont relativement au genre, à la convention, les positions équivalentes quant à l'axe du mètre ou de la rime. Intervient ici une autre forme de code, code explicite *a priori* qui régleme initialement l'usage de la langue dans une perspective poétique. Et sans doute faut-il, dans l'analyse structurale sémiotique du poème, décoder le code unique du poème dont il est le seul message, mais à l'intérieur de ces codes *a priori* que constituent les contraintes explicites générales, conventionnelles définissant l'usage poétique du langage en général. Et n'est-ce pas une règle, au moins opératoire, d'analyse que donne Levin lorsqu'il note «une corrélation assez systématique entre couplages sémantiques et axe syntagmatique d'une part, et couplages phoniques et axe des conventions d'autre part».³⁹ Les effets de style résultent bien, semble-t-il, d'un surcodage ou d'un codage multiple et sans doute peut-on avec Voegelin⁴⁰, Levin ou Ruwet proposer la constitution d'une grammaire de la poésie qui pourrait «décrire la structure d'un poème en termes de transformations opérées sur un ou plusieurs noyaux», et générant aussi bien les relations lexicales que les tropes poétiques.⁴¹ Mais encore faut-il apercevoir et maintenir comme un des bénéfices les plus enrichissants de l'analyse sémiotique en poésie qu'en fin de compte, ce poème que je lis crée par sa diction unique son propre code dont il est le seul message. C'est ce que G.-G. Granger pourrait considérer comme une tension de l'analyse vers la reconnaissance de l'individuation du message, tout en offrant au destinataire une forme

36. «It is a structure in which semantically and/or phonically equivalent forms occur in equivalent syntagmatic positions, the forms so occurring thus constituting special types of paradigms» (LEVIN, S. R., *Linguistic Structures in Poetry*, 1962, § 2.5, p. 18). Voir également l'article de RUWET, «L'analyse structurale de la poésie» (1963), p. 38 sq., et, du même, «Analyse structurale d'un poème français» (1964).

37. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style* (1968), p. 191.

38. «In reading a poem, we find that the syntagms generate particular paradigms, and these paradigms in turn generate the syntagms – in this way leading us back to the poem... The poem generates its own code, of which the poem is the only message» (LEVIN, S. R., *op. cit.*, § 4.9, p. 41).

39. «As a matter of fact, there seems to be a rather consistent correlation between semantic couples and the syntagmatic axis and phonic couples and the conventional axis» (LEVIN, S. R., *op. cit.*, § 5.1, p. 42).

40. VOEGELIN, «Casual and noncasual utterances within unified structure» (1960).

41. RUWET, «L'analyse structurale de la poésie» (1963).

d'ensemble, une allure générale, une figuration discursive qu'il pourra saisir intuitivement, mais que l'analyste sémioticien devra décomposer dans ses moyens et ses procédés.⁴²

(d) Nous venons de parler de figuration discursive comme marque intuitive des redondances stylistiques en poésie. On peut se demander – et nous rejoignons ici le début de cette analyse – si les figures visuelles ou gestuelles, dans la mesure où elles sont expressives esthétiquement, ne relèvent pas de procédures d'analyse de même type. R. Jakobson, dans la communication déjà citée, est formel sur ce point: «La poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structures picturales... De toute évidence, un bon nombre de procédés qu'étudie la poétique ne se limitent pas à l'art du langage... Bref, de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit de la sémiologie (ou sémiotique) générale.»⁴³ Cette injonction programmatique pourrait être relevée et poursuivie dans plusieurs directions: la première, celle indiquée par Jakobson, serait d'étudier les transpositions figuratives de récits divers, transpositions picturales, chorégraphiques, musicales, afin de repérer les invariants structuraux de l'action.⁴⁴ Ce sont des recherches de ce genre que l'on rencontre, en dehors de toute référence à la sémiologie, chez P. Francastel⁴⁵ par exemple, ou chez les iconographes ou iconologistes

42. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style* (1968), p. 200 sq. La bibliographie sur les analyses sémiologiques du style en poésie et en général est extrêmement abondante: on trouvera des renseignements critiques sur l'application de la théorie de l'information au problème du style dans TODOROV, «Procédés mathématiques dans les études littéraires» (1965), où Todorov discute le livre de Max BENSE, *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden* (= Théorie du texte. Introduction à de nouvelles conceptions et méthodes) (1962), ainsi que les travaux soviétiques inspirés par la cybernétique, et notamment *Strukturno-tipologičeskie issledovanija* (= Recherches structurales et typologiques) (1962-1963) ou les théories stylistiques de V. V. VINOGRADOV, *Sjužet i stil'* (= Sujet et style) (1963). Voir aussi, de V. V. VINOGRADOV, *Stilistika. Teorija poetičeskoj reči* (= Stylistique. Théorie du langage poétique) (1963) et *Problema avtorstva i teorija stilej* (= Le problème de l'identification de l'auteur et la théorie des styles) (1962); et, de I. M. LOTMAN, *Struktura hudožestvennogo teksta* (= Structure du texte littéraire) (1970). Voir également, en français, l'ouvrage récent de GREIMAS et al., *Essais de sémiotique poétique* (1972).

43. «Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure... It is evident that many devices studied by poetics are not confined to verbal art... In short, many poetic features belong not only to the science of language but to the whole theory of signs, that is, to general semiotics» (JAKOBSON, «Linguistics and poetics», p. 350-351 in SEBEOK (ed.), *Style in Language*; trad. française, p. 210 in JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*).

44. Voir à ce sujet WALLIS, «Mediaeval art as a language» (1968) et «La notion de champ sémantique et son application à la théorie de l'art» (1966); également BENVENISTE, «Sémiologie de la langue», 2^e partie: cf. p. 129, sub n° 3 dans *Semiotica*, I, 2 (1969).

45. FRANCASTEL, en dernier lieu dans *La figure et le lieu* (1967): cf., par exemple, p. 34 sq.

de l'école de Warburg, Panofsky⁴⁶ ou Wind⁴⁷, sans que, cependant, la méthodologie de leur pratique soit pleinement dégagée.

Une autre direction pourrait être celle également évoquée par Jakobson lorsqu'il écrit: «Celui qui étudierait la métaphore chez les surréalistes pourrait difficilement passer sous silence la peinture de Max Ernst ou les films de Luis Bunuel, *L'âge d'or* et *Le chien andalou*.»⁴⁸ Remarque qui fait écho aux indications qu'il donne, à propos des pôles métaphorique et métonymique du langage, sur l'opposition, de ce point de vue, de la peinture surréaliste à la peinture cubiste, ou du cinéma de Griffith au cinéma de Chaplin. Il est sans doute possible sur ce point de reprendre la définition de la fonction poétique pour l'appliquer à l'étude des transgressions picturales de l'opposition syntagme/paradigme: des travaux théoriques de peintres comme André Lhote, Kandinsky, Paul Klee ou Mondrian constitueraient de ce point de vue une véritable protosémiotique picturale.⁴⁹ Tout le problème nous paraît être ici de conjuguer rigoureusement analyse des relations formelles et construction sémantique du tableau; une corrélation de lignes, de couleurs, de figures constituant une corrélation signifiante.

Une troisième direction de recherches se situerait au niveau du troisième type de positions équivalentes de Levin, celles de genre ou de convention qui constituent en musique, en peinture, etc., des codes *a priori* tout aussi contraignants que ceux qui pèsent sur l'usage poétique du langage et auxquels vont se surimposer les codes implicites d'un peintre, d'un musicien, etc. En particulier, pleine d'enseignement et de fécondité est l'analyse sémiotique des procès d'attribution en peinture ou en musique, étudiés à la fois dans la synchronie et la diachronie, car elle met au jour non seulement codes implicites et explicites, mais aussi les codes de ces codes, c'est-à-dire les formes institutionnelles, codifiées, de connaissance de ces codes à divers moments de l'histoire et dans diverses civilisations, classes ou groupes sociaux.⁵⁰

46. PANOFSKY, par exemple dans *Studies in Iconology* (1939, 1962) (trad. française, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1967).

47. WIND, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand* (1923, repris partiellement dans «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», 1925) et «Some points of contact between history and natural science» (1936).

48. «When handling the surrealist metaphor, we could hardly pass by Max Ernst's pictures or Luis Bunuel's films, *The Andalusian Dog* and *The Golden Age*» (JAKOBSON, «Linguistics and poetics», p. 351 in SEBEOK (ed.), *Style in Language*; trad. française, p. 210 dans les *Essais*); cf. également «Two aspects of language...», p. 78; en français, p. 63 dans les *Essais*.

49. LHOTE, *Traité du paysage et de la figure* (1939-1950, 1963); KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (1912) (trad. française, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1969); KLEE, *Das bildnerische Denken* (recueil posthume, 1956) (trad. française partielle, *Théorie de l'art moderne*, 1964); MONDRIAN, «Réalité naturelle et réalité abstraite» (1957). Voir sur tous ces points nos «Éléments pour une sémiologie picturale» (1969).

50. BERNE-JOFFROY, *Le dossier Caravage. Psychologie des attributions et psychologie de l'art* (1959). Voir également sur ce point BOURDIEU, *Sur les conditions sociologiques de la perception esthétique* (1968); BOURDIEU et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965) et *L'amour de l'art. Les musées et leur public* (1966).

Il semble qu'avec cette dernière question, comme plus haut avec la notion de genre ou de convention, nous rejoignons la polarisation sociologique ou culturelle de l'analyse sémiotique. Si la fonction symbolique est une caractéristique universelle de l'homme, de sa culture, les usages humains, diversifiés de cette fonction sont marqués par les différences de temps et de lieux: ce sont les cultures dans leurs différences.

Dans cette perspective, un premier repérage de la relation de l'analyse sémiotique et de la sociologie en général pourrait être offert par les recherches actuelles sur la littérature et le folklore. On sait l'importance de la «révolution copernicienne» du livre de Propp, *Morfologija skazki*⁵¹, dont les descriptions structurales appliquées au conte fantastique ont ouvert la voie aux recherches contemporaines sur les structures narratives dans le roman, la nouvelle, voire le discours historique.⁵² Mais, à partir de là, deux possibilités s'ouvraient alors à la recherche. La première consistait à exploiter l'étude synchronique du conte dans la perspective paradigmatique et logique⁵³; l'autre, à ne la concevoir que comme une introduction à une étude historique et ethnographique.⁵⁴ La première est celle que développe Lévi-Strauss, notamment dans sa critique de Propp.⁵⁵ La seconde est caractéristique de l'analyse sémiotique en U.R.S.S., dès les travaux de ceux qu'on a appelés, peut-être à tort, des «formalistes».⁵⁶ Ainsi M. Bakhtine qui, dans ses études sur la structure sémantique des grandes œuvres littéraires, utilise le concept d'image du monde et, dans une orientation plus folkloriste, P. G. Bogatyrev qui étudie les systèmes hiérarchisés de fonctions dans les récits populaires.⁵⁷ Aussi comprend-on que E. Mélétynsky et D. Segal puissent écrire que méthode génético-historique et description synchronique ne s'opposent pas de façon radicale.⁵⁸ D'où l'intérêt essentiel des études folkloriques, pour l'analyse sémiotique des expressions littéraires et artistiques. Caractérisée à la fois par sa forte structuralité, sa sémioticité

51. PROPP, *Morfologija skazki* (1928; 2^e éd. révisée, 1969) (trad. françaises d'après la 1^{re} et d'après la 2^e éd., *Morphologie du conte*, 1970).

52. La bibliographie est sur ce point très abondante. Parmi les premiers travaux théoriques, il faut citer: GREIMAS, *Sémantique structurale* (1966) et, plus récemment, *Du sens* (1970); BREMOND, «Le message narratif» (1964); TODOROV, *Littérature et signification* (1968) et *Poétique de la prose* (1971); et GENETTE, *Figures*, I, II et III (1966-1969-1972).

53. MÉLETINSKY (MELETINSKI), «Etude structurale et typologique du folklore» (1971): cf., notamment, p. 71-72. On trouvera dans ce texte une importante bibliographie actuelle.

54. MELETINSKI et SEGAL, «Structuralisme et sémiotique en U.R.S.S.» (1971) (rédigé à titre de contribution à la présente Etude): cf. p. 95.

55. Cf. LÉVI-STRAUSS, «La structure et la forme» (1960).

56. Cf. les articles précités de MELETINSKI et de MELETINSKI et SEGAL, avec les importantes références bibliographiques; voir également, de PROPP, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki* (= Les racines historiques du conte de fées) (1946).

57. Cf. BAHTINE, *Problemy poetiki Dostojevskogo* (1963) (trad. française, BAKHTINE, *Poétique de Dostojevski*, 1970) et *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa* (1965) (trad. française, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970); BOGATYREV et JAKOBSON, «Die Folklore als besondere Form des Schaffens» (= Le folklore comme forme particulière de la création) (1929).

58. MELETINSKI et SEGAL, «Structuralisme et sémiotique en U.R.S.S.», p. 96.

immédiate, mais aussi par son caractère polystadial, la littérature folklorique permet non seulement de mettre au point des concepts et des méthodes d'étude de la structure du sujet et du système des personnages dans l'art narratif verbal, mais aussi d'établir des corrélations avec le contexte historique et culturel.⁵⁹ Certes, ce déplacement du folklore à la littérature pose d'importants problèmes épistémologiques et il convient, comme le soulignent aussi bien Lévi-Strauss que Mélétynsky, d'appliquer avec la plus grande prudence les modèles de l'un aux formes esthétiques complexes de l'autre: les travaux de Greimas dans la perspective ouverte par Lévi-Strauss et Propp, par exemple, ou ceux d'E. Mélétynsky, D. Segal, S. Nékioudov, E. Novik, pour ne citer qu'eux, en indiquent à la fois les orientations et les difficultés.⁶⁰

(e) D'un autre point de vue, il est important de noter qu'une part non négligeable de l'analyse sémiotique trouve ses origines dans la phénoménologie de la culture telle que Cassirer l'a développée, notamment dans sa *Philosophie des formes symboliques*.⁶¹ Le problème qui se pose est le suivant: si les formes de l'art et les autres formes d'expression culturelle de l'homme doivent être assimilées aux formes constitutives de la connaissance et de l'expérience, ne sommes-nous pas condamnés aux errements d'un sociologisme ou d'un psychologisme qui interdiraient l'accès à une science véritable? Les formes culturelles symboliques constituent en fait «des types d'activité et d'expression créatrices»: ce sont les formes symboliques elles-mêmes qui, dans leur émergence, sont «le principe véritable de l'organisation d'une phénoménologie de l'esprit» dans la mesure où un type de forme «doit être conçu, non comme une substance, mais comme une fonction de l'esprit humain», universelle et toujours identique, se manifestant diversement au long de l'histoire et dans le monde.⁶² A quoi ferait sans doute écho cette remarque de Lévi-Strauss: «Peut-être découvrirons-nous un jour que la même logique est à l'œuvre dans la pensée mythique et la pensée scientifique et que l'homme a toujours pensé aussi bien. Le progrès ... n'aurait pas eu la conscience pour théâtre, mais le monde, où une humanité douée de facultés constantes se serait trouvée au cours de sa longue histoire

59. Voir à ce sujet MELETINSKI, «Etude structurale et typologique du folklore» (1971), p. 74 sq.

60. Voir également le numéro spécial de *Tel Quel* (1968) consacré à «La sémiologie aujourd'hui en U.R.S.S.», avec une présentation de KRISTEVA, un article de Viat. V. IVANOV et des études centrées sur «le nombre dans la culture».

61. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen* (3 vol., 1923-1929) (trad. française, *La philosophie des formes symboliques*, 3 vol., 1972).

62. Voir l'introduction de HENDEL à la traduction anglaise de l'ouvrage précédent (*The Philosophy of Symbolic Forms*, 1953-1957, vol. I, p. 35 sq.). Cf. p. 43 pour nos citations: «What now appears as the true principle of organization for a phenomenology of spirit is the various culture-forms themselves. They are types of creative activity and expression. As types they maintain themselves through time and manifest themselves variously in many places. The type in this case is not to be thought of as a 'substantial' thing but rather as a 'function' of the human spirit.»

continuellement aux prises avec de nouveaux objets.»⁶³ Si la sémiotique doit se constituer comme la science des signes, c'est-à-dire comme la théorie générale de la fonction symbolique dans ses produits, il est hors de doute que la phénoménologie des formes culturelles telle que l'a conçue Cassirer, et telle que l'ont développée dans des directions particulières Panofsky ou Susanne Langer⁶⁴ par exemple, en constitue une puissante tentative.

D'où l'importance que revêt, pour l'analyse sémiotique des expressions artistiques et littéraires, une synthèse méthodologique opératoire, comme celle qu'effectue Panofsky dans *Meaning in the Visual Arts*, où il ne serait pas difficile de retrouver, sur un autre plan et dans un autre domaine, l'articulation de la forme et du sens notée plus haut dans les niveaux de l'analyse linguistique; comme l'écrit Bourdieu, «l'œuvre d'art peut livrer des significations de niveaux différents selon la grille d'interprétation qui lui est appliquée et ... les significations de niveau inférieur, c'est-à-dire les plus superficielles, restent partielles et mutilées, donc erronées, aussi longtemps qu'échappent les significations de niveau supérieur qui les englobent et les transfigurent»⁶⁵; «sens factuel» et «sens expressif»⁶⁶, «sens du signifié»⁶⁷ où nous devons disposer de «concepts proprement caractérisants» qui constituent une véritable «interprétation» de l'œuvre d'art⁶⁸, «sens ou contenu intrinsèque»⁶⁹ enfin au niveau duquel les significations iconographiques et les méthodes de composition sont saisies comme «symboles culturels», expressions de la culture d'une nation, d'une époque, d'une classe⁷⁰: cette approche méthodologique pour laquelle «la vérité dernière d'un style» n'existe que dans l'échange continu entre l'armature, l'outillage conceptuel et technique d'un esprit et les solutions que cet esprit par ces schèmes invente, tout en transformant l'outillage initial⁷¹, sera rapprochée de façon très suggestive par P. Bourdieu des procédures de la

63. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* (1958), p. 255.

64. Voir en particulier LANGER, *Feeling and Form* (1953).

65. BOURDIEU, postface à PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique* (trad. française, 1967, 1970), p. 137.

66. «Both the factual and the expressional meaning may be classified together: they constitute the class of primary or natural meanings» (PANOFSKY, «Iconography and iconology», 1939, 1955; p. 26-27 in *Meaning in the Visual Arts*, 1955 – à quoi renvoie BOURDIEU, postface, *op. cit.*, p. 138 –; trad. française, p. 15 dans les *Essais d'iconologie*, 1967).

67. PANOFSKY cité par BOURDIEU, *ibid.*, qui renvoie à «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst» (1932).

68. PANOFSKY cité par BOURDIEU, *ibid.*, qui renvoie à «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie» (1925). Voir également «Iconography and iconology», p. 30 sq. in *Meaning in the Visual Arts*, où PANOFSKY distingue (p. 33) «three levels, pre-iconographical description, iconographical analysis, and iconological interpretation»; cf., en français, p. 21-22 et 21, note 3 dans les *Essais d'iconologie*.

69. «Intrinsic meaning or content» (PANOFSKY, «Iconography and iconology»; p. 30 et 31 in *Meaning ...*, cité en français par BOURDIEU, postface, *op. cit.*, 1967, 1970, p. 139; trad. française, p. 17 dans les *Essais d'iconologie*).

70. PANOFSKY, «Iconography and iconology», p. 30, 31 et 39 in *Meaning ...* (à quoi renvoie BOURDIEU, *ibid.*); cf. notre note 16, p. 707 ci-dessus.

71. Cf. BOURDIEU, postface, *op. cit.*, p. 161, que nous résumons.

grammaire génératrice de N. Chomsky «comme système des schèmes intérieurs qui permettent d'engendrer toutes les pensées, les perceptions et les actions caractéristiques d'une culture, et celles-là seulement».⁷²

Peut-être serait-il nécessaire, dans cette perspective, d'analyser les codes sous-jacents au niveau factuel et émotionnel ou niveau pré-iconographique selon E. Panofsky. Dès ce niveau primaire du sens de l'œuvre, avant même que n'apparaisse sous le regard la première image, l'esquisse de la plus primitive figure, l'analyse sémiotique pourrait mettre alors en évidence le rôle d'éléments non mimétiques dans la constitution du signe et faire comprendre comment et dans quelles limites ces éléments sont arbitraires ou sont liés aux conditions organiques de la perception et de la formation des images.⁷³ D'où l'appui que l'analyse sémiotique trouvera dans l'immense matériel rassemblé par la psychologie ou la sociologie de la *Gestalt*.⁷⁴ Dans de telles analyses on verrait comment là encore forme et sens s'articulent, comment fusionnent forme et contenu dans la totalité hiérarchisée de l'œuvre en tant qu'elle est déchiffrée à tous ses niveaux de sens.⁷⁵

(f) Il resterait à examiner très rapidement la troisième polarisation – logique – du champ épistémologique de la sémiotique. Comme les deux autres directions, elle nous paraît indissociable de la sémiotique elle-même: si celle-ci se veut scientifique et se cherche dans sa scientificité, elle ne peut que tenter de se formaliser et de s'axiomatiser de façon à donner une base rigoureuse à ses multiples entreprises. Mais les tentatives dans ce sens ne sont point extérieures à la constitution de la sémiotique elle-même, tant il est vrai que la fondation d'une science ne fait qu'un avec sa pratique proprement scientifique. Or, comme nous l'avons indiqué à propos du «sociologisme» possible de l'analyse sémiotique, la théorie des formes culturelles, et en particulier l'analyse des codes ou des genres dans les procès de création et de communication, prend appui, chez Cassirer comme chez Lévi-Strauss, mais pour des raisons complètement différentes, sur une théorie générale de la fonction symbolique. Ces horizons métaphysiques ouverts à l'arrière-

72. BOURDIEU, *ibid.*, p. 152.

73. Voir, sur ce point particulier, la communication de Meyer SCHAPIRO à la Conférence internationale préparatoire sur les problèmes de la sémiologie (Kazimierz, Pologne, 1966): «On some problems of the semiotics of visual arts: field and vehicle in image signs» (publ. en 1969); voir en outre, du même, l'article «Style» dans KROEBER (ed.), *Anthropology Today* (1953) et également, pour les problèmes méthodologiques qu'il pose, son essai «The Joseph scenes on the Maximianus throne» (1958).

74. ARNHEIM, *Art and Visual Perception* (1954); il n'est pas sans intérêt de remarquer les convergences très significatives entre les recherches de la psychologie de la forme et les travaux de WÖLFFLIN, notamment ses *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915) (trad. française, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, 1952). Voir également certains textes de GOMBRICH dans *Meditations on a Hobby Horse* (1963), notamment p. 12 et 56, et dans *Art and Illusion* (1959, 1962) (trad. française, *L'art et l'illusion*, 1971). Pour une critique de Gombrich sur le problème de la perspective linéaire comme «code naturel», voir GOODMAN, *Languages of Art* (1968/1969), notamment p. 16.

75. Dans cette perspective, on notera les remarquables tentatives de A. J. GREIMAS et de Julia KRISTEVA.

plan de la théorie sémiotique peuvent, dans une certaine mesure, se «scientifiser» dans une théorie abstraite du signe et de la signification d'essence logique. Susanne Langer a montré que si art et science, mathématiques et logique mettent en œuvre tous deux des processus d'abstraction, les formes de l'art abstrait ne sont pas celles du discours rationnel «qui nous servent à symboliser des faits publics, mais des formes complexes capables de symboliser la dynamique de l'expérience subjective, la configuration organisée de la vitalité, du sentiment et de l'émotion». ⁷⁶ Mais on comprend que, par un souci de rigueur, certains sémioticiens, à la suite du néo-positivisme et des travaux de Carnap notamment, limitent la base logique de l'analyse sémiotique à ces mécanismes de communication utilisant des signes vocaux, composés d'unités discrètes et récurrentes, possédant une grammaire et employés à la communication interpersonnelle, bref aux «véritables» langages. Dès lors il serait possible de décrire tout discours comme «soit ayant une forme sémiotique 'Of(x)', soit s'en écartant, de diverses manières bien déterminées» ⁷⁷, tout le but de l'entreprise étant d'arriver à définir des universaux sémantiques, et notamment la structure logique essentielle de tout langage humain. Ces exigences théoriques permettent-elles d'atteindre à l'universel du sens grâce à leur excessive rigueur? ou ne faut-il pas plutôt remarquer, avec Jakobson, que «le particulier et l'universel émergent comme deux moments corrélatifs et leur synthèse réaffirme l'unité insécable de la face externe et de la face interne de tout signe verbal»? ⁷⁸ Pour que la linguistique puisse affirmer des relations d'interdépendance avec les autres sciences de la pensée, de la communication et du langage, elle doit définir, dit en substance Jakobson, à la fois les caractéristiques particulières du langage et ses relations d'affinité avec les autres systèmes de signes: le problème ici soulevé est celui des constances sémiotiques universelles qui permettraient d'effectuer les transpositions intersémiotiques, «transmutation consistant en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes non linguistiques» ⁷⁹ et vice versa, par où nous rejoignons la

76. «... which serve us to symbolize public facts, but complex forms capable of symbolizing the dynamics of subjective experience, the pattern of vitality, feeling and emotion» (LANGER, «Abstraction in science and in art», p. 180 in HENLE, KALLEN et LANGER (eds.), *Structure, Method and Meaning*, 1951).

77. «... we would rule out, as nonlanguage, systems which use other than vocal sign-vehicles; systems whose sign-vehicles are not composed of discrete recurring units (phonemes); systems which have unrestricted combinability of signs (i.e., no grammar); systems whose signs are iconic; perhaps even such systems – to add a pragmatic criterion – as are not used for interpersonal communication.» «... it will be assumed that it is possible to describe all discourse as either (a) having the semiotic form 'Of(x)', or (b) deviating from it in specified ways» (WEINREICH, «On the semantic structure of language», p. 142 et 148 in GREENBERG (ed.), *Universals of Language*, 1963).

78. «... the particular and the universal emerge as two correlated moments, and their synthesis reaffirms the irresolvable unity of the outer and inner side of any verbal sign» (JAKOBSON, «Implications of language universals for semantics», p. 276 in GREENBERG (ed.), *Universals of Language*, 1963). Voir, à la fin de la contribution de Jakobson à cet ouvrage, une intéressante bibliographie.

79. «Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by

fonction poétique et le discours qui permet de la dire: les recherches formelles concernant les structures élémentaires de signification, la construction de modèles très généraux ⁸⁰ dont les œuvres seraient les manifestations obtenues et sélectionnées dans un ensemble de possibilités hiérarchisées par des règles de transformation, etc., nous paraissent essentielles dans la mesure où, caractérisant les conditions transcendantales de possibilité de tout système signifiant, elles permettent de fonder les sémiotiques régionales dans leurs interrelations, c'est-à-dire d'abord dans leurs possibilités de transposition ou de transmutation réciproque. ⁸¹

Nous évoquons en introduction le caractère désespéré de cette enquête de survol sur la sémiologie des expressions artistiques et littéraires. Gageure qui tenait à la fois à la diversité des travaux et des recherches entreprises dans ce domaine, mais aussi et peut-être surtout au fait que, depuis que la pensée occidentale a commencé à s'interroger sur le signe et le symbole, une sémiologie implicite, latente s'est constituée sous son double aspect, fondamental et régional.

La difficulté de cette réflexion sur la sémiologie des expressions artistiques et littéraires s'affirme davantage encore, lorsque l'on découvre la dispersion du champ de cette science possible des signes, dispersion des éléments linguistiques, sociologiques et logiques qui le constituent dans leur interdépendance et leur connexion réciproque. Certes la linguistique ouvre le champ sémiotique et le polarise, mais la sémiologie apparaît dans le décrochement du système linguistique d'avec lui-même, dans la distance qui se creuse entre ses divers usages: certains dépassent, enveloppent les autres, et la sémiologie des expressions artistiques et littéraires est renvoyée vers les manifestations symboliques codifiées par des institutions, des conventions indissolublement littéraires, artistiques et sociales, mais en même temps et contradictoirement vers la transgression ou le bouleversement des codes de la langue, d'une classe, d'un groupe, à un moment du temps, en un lieu du monde.

Dès lors la sémiologie travaille à un double niveau: celui de la constitution latente et progressive des objets symboliques, des systèmes signifiants dans l'expérience, et celui de la constitution consciente et rigoureuse de ces systèmes en objets structuraux, de plus en plus généraux, formels et abstraits dont le terme ultime serait la structure de la fonction symbolique en général.

Il se peut enfin que dans cette tâche à la fois dispersée et articulée, ap-

means of nonverbal sign systems» (JAKOBSON, «On linguistic aspects of translation», p. 233 in BROWER (ed.), *On Translation*, 1959; trad. française, «Aspects linguistiques de la traduction», p. 79 dans les *Essais de linguistique générale*, 1963; voir aussi p. 238; p. 86 dans la vers. française). Voir également BENVENISTE, «Sémiologie de la langue» (1969).

80. Voir, dans cette perspective, les travaux de A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale* (1966) et ses articles sur les structures narratives réunis dans *Du sens* (1970).

81. A signaler le numéro 2 de la revue *Langages* (1960) consacré, sous le titre *Logique et linguistique*, aux rapports de ces deux disciplines, avec des articles de DUCROT, BARHILLEL, CHOMSKY, QUINE, etc.

paraissent des interrogations, des mises en question sur le programme de recherche et sur ses postulats de départ dont l'essentiel serait la définition des systèmes signifiants comme systèmes de communication et d'échange: mise en question du signe comme présentation par un signifiant sensible d'un signifié intelligible, c'est-à-dire traductible, dit Jakobson, «concept pensé en lui-même dans sa présence simple à la pensée», mise en question de la notion même de communication comme transmission chargée de faire passer d'un sujet à l'autre l'identité du signifié, etc., pour mettre au premier plan de la réflexion sémiotique la non-expressivité signifiante, la gestualité, l'indication comme pratique productive.⁸² C'est peut-être le propre d'une science qui s'instaure que de pousser simultanément son développement vers la théorie et le programme de recherches, et vers la pratique heuristique, au prix d'une remise en question de ses fondements, au fur et à mesure de ses progrès. C'est en tout cas le signe de sa fécondité, même si les résultats ne s'articulent point encore – le feront-ils jamais? – dans une rigoureuse et stable cohérence.

9. L'APPROCHE INFORMATIONNELLE, par Abraham A. MOLES*

INTRODUCTION

Ce qu'on appelle actuellement esthétique informationnelle repose sur la remarque que toute œuvre d'art, ou, plus généralement, toute expression artistique peut être considérée comme un *message* transmis entre un individu (ou un micro-groupe) créateur: l'artiste, appelé *émetteur*, et un individu *récepteur* prélevé dans un ensemble socio-culturel donné, par l'intermédiaire d'un *canal* de transmission: système de sensations visuelles, auditives, etc. L'esthétique informationnelle, partant de la théorie générale de la communication fondée sur le plan mathématique par Shannon¹ en 1948, cherche à dégager objectivement les caractères physiques du message et leurs propriétés statistiques. Cette approche repose donc sur une formalisation analogue à celle des sciences physiques et psychologiques; elle *veut* ignorer au départ toutes valeurs transcendentales de l'œuvre d'art, quitte à les réintroduire dans un stade ultérieur de l'analyse comme des *propriétés*, inhérentes aux individus émetteurs ou récepteurs, statistiquement démontrables et susceptibles de contrôle expérimental. En fait, selon une méthode

82. Voir à ce sujet les travaux du groupe Tel Quel, et notamment ceux de Julia KRISTEVA, en particulier «Pour une sémiologie des paragrammes» (1967), «La productivité dite texte» (1968), «Le geste, pratique ou communication?» (1968), etc., réunis dans son recueil d'essais *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* (1969), ainsi que son article plus récent, «La mutation sémiotique» (1970).

* Professeur à l'Université de Strasbourg.

1. Cf. SHANNON et WEAVER, *The Mathematical Theory of Communication* (1949).

constante des sciences de la nature, elle remédie à la variabilité de l'être humain par un modèle que les psychologues appelleront «opérateur humain», modèle pourvu d'un certain nombre de propriétés normées, puis elle élargit ce modèle en examinant des variantes de celui-ci selon l'algorithme que Piéron appelle *psychologie différentielle*.

L'esthétique informationnelle se présente, en bref, comme une branche de la psychologie empirique comportant:

- a) une partie théorique: établissement de schémas et doctrines par le raisonnement et, éventuellement, le calcul;
- b) une partie expérimentale: l'étude des propriétés, soit du message, soit du créateur, soit du récepteur.

Elle s'est constituée en France (1952-1958) puis en Allemagne (1955-1962) et ses idées ont diffusé sous des formes diverses dans les principaux pays depuis. Dans l'esprit de ses fondateurs, A. Moles et M. Bense², elle revêt un caractère essentiellement statistique et général. Elle se propose comme une science; ses limites de validité sont *celles mêmes de la théorie statistique* et plus spécialement de la théorie de l'information de Shannon. L'esthétique informationnelle représente donc une attitude d'esprit en contraste assez net avec l'esthétique philosophique traditionnelle, attitude qui a provoqué des prises de position assez catégoriques, pour ou contre.

Récemment, il est apparu que le corps de doctrine et d'expérience réuni dans ce domaine était directement lié à des problèmes plus généraux: celui des *mécanismes de la création intellectuelle*³, dont il semble bien qu'ils soient communs – *in statu nascendi* – aux domaines artistique et scientifique; celui, également, de la réalisation d'«œuvres d'art» à l'ordinateur, celui de l'écriture automatique de textes pourvus de sens, celui de la levée de l'ambiguïté de la traduction automatique, d'une façon générale, ceux de la simulation des processus créateurs. L'esthétique informationnelle fournirait – en principe – les modes de structuration, les règles et les techniques de programmation, les données numériques à caractère statistique à introduire dans le processus.

Ces doctrines n'ont donc plus un caractère purement académique, elles se pratiquent en *laboratoire* et dans des centres d'ordinateurs, quelquefois sous des noms très disparates, et elles réunissent un volume d'effort scientifique très notable. On trouvera en annexe quelques aperçus sur ce point.

1. CONTENU DE LA DOCTRINE

L'élément essentiel du raisonnement sur le processus de communication, c'est la *quantité de nouveauté*, ou *d'originalité* transmise par le message depuis l'*Umwelt* du créateur jusqu'à l'*Umwelt* du récepteur. Celle-ci est

2. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique* (1958); BENSE, *Einführung in die Informations theoretische Ästhetik* (1960).

3. MOLES, *Art et ordinateur* (1971).