**Une autre approche structurale est possible**

**Sens, expérience, analyse[[1]](#footnote-1)**

Gian Maria Tore (Université du Luxembourg)

**1. Les résolutions de l’« esprit greimassien » : totalité et idéalisme**

1.1. *Une autre théorie structurale ne serait-elle pas possible ?*

Clôture textuelle et tout de signification, systèmes et métasémiotiques, niveaux et hiérarchies… Peut-on concevoir une sémiotique greimassienne sans de telles notions clés ? Et si la réponse est négative (ce que j’assumerai et débattrai dans ces pages), peut-on concevoir une approche qui, tout en restant structurale, s’oppose à ces notions ou les dépasse ?

Commençons par la « sémiotique greimassienne » : la discussion de cette étiquette même préparera le terrain pour le propos de cet article. Certes, il n’existe pas un seul Greimas ; et on ne peut davantage assimiler entre elles les études qui se réclament ou simplement dérivent du travail de Greimas. Mais il y a bel et bien un « esprit greimassien » : quelque chose qui a fait délibérément école, à commencer par « l’école de Paris », et a mérité d’être fixé en un imposant dictionnaire conceptuel, le « Greimas et Courtés » (1979). On ne peut sous-estimer l’importance que le sémioticien lithuanien a accordée à l’unité d’un véritable projet disciplinaire, même si l’on est sensible à la différence entre la sémantique structurale des débuts (Greimas 1966) et la sémiotique des passions de la fin (Greimas & Fontanille 1991), pour ne pas mentionner les nombreux travaux de tous ses élèves. Et on peut même admirer la manière dont des inspirations finalement aussi différentes que, par exemple, celle de Louis Hjelmslev (1943) et celle d’Émile Benveniste (1970) ont été fusionnées dans une seule théorie. Ainsi, la « clôture textuelle », défendue, comme on sait, par Greimas, n’est-elle pas le pendant d’une véritable clôture théorique, au sens d’un projet assumé de théorie cohérente et cohésive, établie sans tensions internes, indépendante d’un auteur et d’une situation d’emploi ?[[2]](#footnote-2) Le projet de clôture théorique entraîne-t-il le précepte de la « clôture textuelle », ou bien s’en inspire-t-il ? Sans doute peut-on voir dans l’un comme dans l’autre la manifestation d’une même orientation en amont : d’un même « esprit ».

Je proposerai qu’on parle de « l’esprit greimassien », encore plus que de « la théorie greimassienne », pour plusieurs raisons. La première est qu’il ne faudrait pas exagérer la fixité de la sémiotique greimassienne. Parler d’un « esprit » nous permet ainsi de nous positionner en amont des différentes tentatives et pratiques et nous référer à une sorte d’idée directrice, qui a orienté ces dernières dans le sens d’un projet unitaire et totalisant. Il s’agit aussi, ici, de passer outre les questions de paternité conceptuelle : même les notions qui ne sont pas les produits de la théorie greimassienne (« système », « métasémiotique », « plan d’immanence », etc.) peuvent être d’excellents représentants de son « esprit ». Il s’agit, enfin, de faire valoir un certain idéalisme philosophique qui mériterait d’être questionné dans la vaste école de Greimas : une certaine valeur de l’esprit, de l’idéalité, d’une réalité « aussi abstrait[e] et profond[e] que possible », approchée sous le signe de l’« universel »[[3]](#footnote-3). Qu’on l’assume ou pas, il y a un véritable dualisme philosophique qui est instauré et qui penche plus du côté de l’« esprit » que de la « matière » : la théorie, unifiante et univoque, se présentant comme opposée et superposée à la pratique, multiple et changeante, plurivoque. La plurivocité des phénomènes (disons : de la matière et des matériaux, des corps et des corpus) est toujours assumée et résolue dans l’unité des idées (donc, pour filer la métaphore : de l’esprit).

Pour pousser plus loin l’analyse de l’idéalisme greimassien et voir en creux la possibilité d’une théorie sémiotique autre, nous pouvons discerner trois aspects. Pour commencer d’une manière générale, l’idéalisme greimassien consiste en un certain déni de *l’expérience*[[4]](#footnote-4) – nous insisterons sur l’écart entre les résultats de l’analyse greimassienne d’un objet et les problèmes de sens que celui-ci pose dans son expérience. Ensuite, il y a un mépris du *multiple* – qu’on peut comprendre par des exemples banals, tels que : pourquoi la prétendue profondeur sémantique d’un texte ne peut-elle pas être expliquée par dix carrés sémiotiques différents ; ou alors comment envisager, en termes greimassiens, cette multiplicité profonde irréductible ? Il y a, finalement, un mépris du *changeant* – le miroitement phénoménal, l’opacité des faits sémiotiques n’a guère de place dans l’analyse greimassienne. Il suffit de se rendre compte que le grand absent du projet greimassien est la réflexivité, question clé des sciences du langage, pour ne pas dire des sciences humaines et sociales. Au lieu du vaste ensemble des phénomènes réflexifs, on a alors un « niveau supérieur », le « méta », qui prend en compte, résout, annule[[5]](#footnote-5).

1.2. *Une autre analyse structurale n’est-elle pas possible ?*

On peut reformuler et comprendre la grande question de l’idéalisme greimassien suivant un autre chemin, qui part non pas de la théorie mais de la pratique d’analyse d’objets, de corpus. Il n’est pas d’analyse greimassienne qui ne sorte victorieuse de son objet : voilà le problème. Non que l’analyse sémiotique doive forcément être perdante, mais elle serait plus heuristique si elle assumait les possibilités ouvertes par plusieurs sens, plutôt que d’en choisir une au détriment des autres, en feignant de surcroît que ce choix n’a pas existé, que le possible du sens choisi était nécessaire.

Je commencerai donc par une opposition entre deux manières de concevoir une analyse structurale. D’une part, l’analyse greimassienne, qui – tout en prétendant s’occuper « du sens »[[6]](#footnote-6) – a pour but de parvenir au « système des significations » : établir de manière stable de quoi un objet, pour ainsi dire, parle, quel est le référent qu’il construit et ce qu’il énonce à son propos. D’autre part, une analyse structurale autre, qui peut se fonder précisément sur le fait que le « sens » est irréductible à la « signification », et donc sur une dialectique entre les deux : le « sens » étant conçu comme l’espèce d’efficacité avec laquelle on parle de quelque chose. Non pas un « contrat » qui accorderait énonciateur et énonciataire (cf. Greimas & Courtés 1979 : « Contrat »), mais un jeu énonciatif à géométrie variable et donc problématique, qui traverse toute « signification ».

Que l’on songe à la manière dont l’esprit greimassien ne prend pas en compte la possibilité qu’un texte – sa signification – puisse avoir un sens comique *et* tragique, ou qu’il puisse avoir un ton sérieux *ou* plaisant. Que l’on songe encore à la manière dont l’esprit greimassien ignore tout ce qu’un texte présente sans confirmer ou infirmer, sans prédiquer ; tous les malentendus que, ainsi, le texte même peut cultiver ; toutes ses ambiguïtés. Ce n’est pas simplement là une question de pluri-isotopie, qui renvoie encore une fois à la définition d’un univers stable de signifiés départagés (*Id.*: « Pluri-isotopie ») : c’est plutôt une question pragmatique sur la manière complexe dont on peut faire valoir éventuellement une même isotopie, c’est-à-dire une même signification, *mais selon d’autres sens*. Car finalement dans combien de cas le sens d’un objet sémiotique n’est-il pas un jeu réflexif précisément sur ses possibilités de sens ?[[7]](#footnote-7)

Par ailleurs, il y a un autre aspect qui mérite d’être thématisé, et qui apparaît de plus en plus dans la transmission de la sémiotique greimassienne comme une véritable discipline d’analyse d’objets. Penser une théorie comme étant unitaire et globale, bref close, comme un tout, c’est aussi la trouver toujours déjà prête face aux objets. C’est donc, fatalement, l’*appliquer* dans les analyses. Non que Greimas et ses élèves n’aient pas ouvert nombre de chantiers d’études et de questionnements ; c’est, encore une fois, de leur idée directrice qu’il est question ici. C’est le fait que ces approches se revendiquent volontiers comme étant « greimassiennes ». Ce qui fait problème, en conclusion, est, d’une part, la tradition établie, la revendication de l’*ipse dixit*; de l’autre, le fait que cette même tradition croit en une méthode et une théorie établies, qui, en outre, conçoivent l’objet d’étude comme une entité rigoureusement close, close sur sa signification.

Si l’approche greimassienne est puissante à sa manière, c’est précisément à cause de sa fermeture, sa résolution : la disponibilité immédiate de ses outils, la non-dispersion de ses objets. Mais sans doute peut-on envisager une approche sémiotique structurale autre : vouée à embrasser mais sans fermer. À structurer, mais pas de manière apriorique ni définitive : à structurer *et* à varier. À approcher, mais sans limiter : à approcher *en poussant le plus loin possible les limites* de l’objet construit par la théorie, et de la théorie construite par l’objet. En restructurant continûment les deux. En approchant l’objet sans l’épuiser, en problématisant la théorie sans la perdre[[8]](#footnote-8).

Car si l’on part simplement d’une théorie déjà là, on finit par faire de l’application. Si l’on part simplement d’un objet déjà là, on est condamné à ne faire que des constats. Il faudrait, dans une approche structurale qui donne le plus de place possible à la théorie et à l’objet, *construire les deux ensemble.* Le projet est saussurien[[9]](#footnote-9), et on pourrait soutenir aussi qu’il est, plus fondamentalement, nietzschéen. Mais c’est dans les analyses qu’il se réalise pleinement – analyses qui ont aussi alimenté le projet greimassien. C’est donc à une discussion approfondie des analyses selon l’esprit greimassien que je m’attaquerai pour comprendre ce dernier et à la fois présenter en creux la possibilité d’une approche structurale autre. Il s’agira par là de définir et examiner des notions clés, évoquées dans cette introduction : expérience, multiplicité et construction, mais aussi : problèmes et sens.

**2. Les problèmes de l’analyse : multiplicité et constructivisme**

Songeons à ce que l’analyse greimassienne a de plus extraordinaire : la manière dont les objets d’études en sortent transfigurés. Il ne s’agit pas vraiment d’une clé de lecture, d’un décodage, d’une sémiologie barthésienne. Il s’agit plutôt d’une sorte de réécriture de l’objet dans un autre univers où l’on parle un autre langage que celui de l’objet même (le « métalangage »). Un univers où la compacité de l’objet a été entièrement dépliée ; son opacité, éclairée. L’analyse greimassienne, en somme, maîtrise de bout en bout l’objet tout en l’ayant transformé.

*Elle produit un autre objet, qui se voudrait comme une explication de l’objet de départ.* Elle double celui-ci pour soutenir précisément – paradoxalement – qu’on est encore plus proche de lui. En effet, elle le transfigure en acteurs et actants, isotopies et carrés, schémas narratifs et dynamiques aspectuelles, instances et valences, structures profondes et manifestations.

Certes, étudier, c’est toujours transformer ; observer, c’est intervenir. Nous le savons depuis Heisenberg : nous ne pouvons pas approcher une chose pour voir comment elle est sans notre approche. *A fortiori*, nous ne pouvons pas analyser un objet sans faire parler ce dernier : lui prêter des concepts, des discours, une intelligence qui n’est pas celle de l’objet-avant-l’analyse, alors même que c’est l’objet-avant-l’analyse que nous voulons analyser.

Ainsi faut-il accepter ce jeu. Tous ceux qui reprochent à l’analyse greimassienne de construire un autre objet que l’objet de départ sont donc bien naïfs. C’est pourquoi l’analyse greimassienne est, d’une part, puissante. Mais, d’autre part, elle est faible précisément du fait de ne pas assumer ce processus même d’analyse de l’objet en tant que tel : en tant que processus *constructif*. Elle l’identifie à un résultat donné (qui est une application de la théorie), et non à un cheminement pour que quelque chose *en résulte*. Elle invoque tout de suite des symboles et des formules qui décrivent l’objet (c’est là le problème du métalangage[[10]](#footnote-10)), plutôt que d’expliquer l’objet même.

Mais que veut dire « expliquer » un objet de sens ? Je proposerai ici une double piste, que j’appellerai respectivement le *problème des opérations-constructions* et le *problème de la multiplicité du sens*.

Selon le problème des opérations-constructions, un objet de sens ne s’explique pas dans une forme, il s’explique plutôt dans *la manière dont il a pu répondre* à cette forme. L’explication n’est pas une description morphologique, elle est une problématisation, possible grâce à une certaine mise en forme de l’objet. Ainsi peut-on expliquer une nouvelle en lui rendant la forme d’une certaine structure actantielle : en la structurant dans une problématisation actantielle. C’est dire que la structure actantielle n’est pas « trouvée » dans la nouvelle par l’analyste – pas plus qu’elle n’est « inventée ». Elle n’est qu’un certain procédé actif moyennant lequel un analyste construit son objet en tant que sémiotique. De la même manière qu’un linguiste pragmaticien ne « trouve » pas – ni n’« invente » – l’énonciation dans un discours, ou le sociologue marxiste ne « trouve » pas – ni n’« invente » – les classes dans une collectivité : énonciation ou classes sont les formes moyennant lesquelles le discours ou la collectivité *peuvent* être construits en linguistique ou en sociologie. Ainsi les classes, l’énonciation, la structure actantielle sont-elles *des possibles* des analyses. On les trouve parce qu’on sait les construire. On peut les faire émerger et configurer sur le fond des objets d’analyse.

Il s’ensuit que ces objets restent bien le fond de l’analyse. La manière dont un objet répond à une certaine problématisation, la structuration effectuée par une analyse, n’épuise pas l’objet. Elle n’est qu’un de ses possibles. C’est là ma deuxième piste : le *problème de la multiplicité du sens*. La structure actantielle, qui est une structuration possible de la nouvelle, ne doit pas faire oublier cette dernière. En est-elle donc une formulation sémiotique plus intéressante, plus pertinente ? Demandons-nous même : en est-elle le sens ? Sans doute est-elle *une* formulation sémiotique de la nouvelle ; mais elle n’en est pas *le* sens (je souligne le déterminant, car c’est de la question *du* sens qu’il s’agit dans l’esprit greimassien). Assurément, la structure actantielle dit comment, d’une certaine manière – la manière que la question actantielle précise –, on peut rendre intelligible la nouvelle, la faire raisonner. Peut-être est-elle *un* sens possible de la nouvelle : le sens qu’on construit en réponse à la question actantielle. Mais encore faut-il le rendre pertinent : le faire valoir précisément comme un sens possible. Pointer en quoi il est intéressant, le faire émerger face à d’autres possibles. Par exemple : pointer la manière dont la structure actantielle de la nouvelle modifie le schéma actantiel attendu pour ce genre de nouvelles, ou la manière dont ce même schéma contraste avec la structure actorielle de la nouvelle... Sans de tels *profilages contrastifs*, c’est-à-dire sans de telles opérations-constructions, d’une part, face à une telle multiplicité de sens, de l’autre, la structure actantielle n’est pas *le* sens de la nouvelle, ni même *un* de ses sens : elle est juste l’application d’une théorie qui efface le problème sémiotique[[11]](#footnote-11).

Au fond, l’esprit greimassien a une drôle de conception du sens : sans parcours, sans problèmes. C’est un sens qui n’a pas grand-chose à voir avec l’expérience, ni même avec la procédure d’analyse. Un sens statique et unique, en quelque sorte *sub specie aeternitatis*: au-delà de tout procès et temporalité. En effet, ce n’est même pas un sens ultime, car alors on devrait supposer la traversée d’une série de sens non ultimes : provisoires, variables, fortement liés à un ou plusieurs points de vue. Mais l’esprit greimassien traduit un objet *immédiatement* – c’est-à-dire sans problèmes d’opérations-constructions – en un système *unique* – c’est-à-dire sans problèmes de multiplicité de *dimensions*, d’*aspects*, de *phases* de ce système même (je reviendrai sur ces termes précieux)[[12]](#footnote-12).

**3. Analyser, c’est expérimenter**

La limite de l’esprit greimassien est de réduire le sens au système de significations : une construction finalement donnée et ordonnée ; alors que ne pas rater un objet de sens en tant que tel, c’est le concevoir comme une multiplicité de constructions. Nous ne nous sortons pas de l’esprit greimassien tant que nous n’arrivons pas à nous attacher à une telle multiplicité active, *irréductible*. Tant que nous ne dépassons pas l’idée d’un ordre unique, d’une hiérarchie établie. Tant que la structure à laquelle nous nous attachons est en quelque sorte déjà donnée, et pas un possible dans ce foyer anarchique qu’est l’objet de sens.

Il faut des outils d’analyse conçus précisément pour une telle nécessité. Mais, encore avant, il faut embrasser le fait d’une continuité entre l’« expérience » et l’« analyse ». Je m’en expliquerai à partir d’une discussion de la place de la sémiotique dans les objets qu’elle analyse. Il s’agit d’une discussion de longue date et qui ne semble pas close : la sémiotique étudie « du côté de la réception » ou « du côté de la production », elle crée un « modèle » ou analyse des « simulacres », elle « lit » ou « découvre », voire « décrypte »… Autant de positions, en partie contradictoires entre elles, qui laissent le débat ouvert. Or, essayons de caresser ici l’idée que l’analyste, le sémioticien, le greimassien n’agissent pas différemment de n’importe qui, dans une expérience ordinaire[[13]](#footnote-13). La démarche de l’analyse et la démarche de l’expérience d’un objet de sens ne sont pas différentes en nature, en substance, mais en attitudes et en formes : les opérations sémiotiques sont les mêmes, ce sont leur suivi et leur outillage qui changent. En effet, quelle est la différence entre, par exemple, l’analyste d’un film et le spectateur ordinaire ? Simplement le fait que le premier se donne le plus grand nombre de moyens pour un visionnage attentif et global. Non seulement il suit le film du début à la fin sans, en principe, rien perdre (ce qui dans les faits est impossible – mais aussi dans la théorie, si l’on admet que le film n’est pas « trouvé » mais construit). L’analyste fait aussi tout pour être sûr de n’avoir rien perdu : il revoit le film un grand nombre de fois, l’arrête, revient en arrière, prend des notes… jusqu’à établir un synopsis du film en séquences, voire même opérer un découpage des séquences, image par image. Ainsi procède-t-il selon un ordre qui vise à embrasser, idéalement, la totalité du film.

Or, la limite de l’analyste greimassien est de feindre que cette procédure n’a pas lieu. Par conséquent, il ne l’analysera pas : il ne fera aucun état des problèmes sémiotiques qui, fatalement, se sont posés dans l’expérience de l’objet. Pourtant ces problèmes sont bien lesproblèmes sémiotiques mêmes de l’objet : ceux qui devraient occuper une analyse structurale de son sens. Commençons par des exemples, qui concernent l’analyse sémiotique du film, mais qui sont facilement généralisables à tout objet de sens. L’analyste greimassien ne rend pas compte du fait que, pour comprendre tel aspect narratif du film, il aura fallu attendre la fin du film, ou même le revoir deux ou trois fois. C’est dire qu’il ne relève pas le fait que le film *fait sens différemment* au début et à la fin, au premier visionnage et au deuxième. Il est insensible au fait, plus général, que la sémiotique du film consiste précisément en un jeu réflexif de restructuration du film même : sa structuration, déstructuration, restructuration.

à la place d’un tel problème de sens, l’analyste greimassien s’attache à la structure d’un univers donné. Une structure (une forme prêtée au film lui appliquant un métalangage préétabli) qui absorbe toute épaisseur qui permettrait, précisément, de *structurer* la signification même : la profiler, la faire voir et donc la faire valoir. Et qui permettrait aussi, à l’occurrence, dans un moment, sous un autre angle, de la *déstructurer*: la mettre au second plan, l’effacer, la perdre.

Car la « signification » dans l’esprit greimassien, c’est la signification du troisième visionnage au détriment de celle du deuxième, ou du quatrième au détriment du troisième, sans la prise en compte de la stratification même de tels visionnages, sans les ambiguïtés qu’on a décidé de lever ou les passages vagues qu’on a voulu préciser d’un visionnage à l’autre. Car pour l’idéalisme greimasien, la première ou la deuxième approche d’un objet, le caractère fatalement ambigu et vague que celui-ci présente alors sont des phénomènes trop « superficiels », pas assez « profonds ». La « signification » greimassienne, c’est aussi la connaissance – idéelle – arrêtée du film via une segmentation et un synopsis noir sur blanc, au détriment de la connaissance – expérientielle – difficile du flux qui défile et, pour ainsi dire, déborde sous les yeux. En somme, la « signification » greimassienne établie par l’analyse est la construction de quelque chose qui non seulement n’est plus le film qu’on expérimente, mais aussi qui laisse derrière les problèmes de son expérience.

Or *les problèmes de l’expérience d’un film sont bien le sens du film même*. Ils sont les possibilités de rendre le film visible, le fait qu’on puisse « y voir quelque chose ». Sans doute ne nous étonnons-nous pas assez des « choses » qu’on peut voir dans un film. Là où il n’y a qu’une lumière flottante sur une surface plate nous pouvons voir, faire exister, composer un espace profond et continu, narratif et émotionnel, artistique et politique… Et le film est bien cela, du moins du point de vue sémiotique : une presque inexistence physique (car le film, où existe-t-il : sur la pellicule, sur le fichier ou sur l’écran, dans les enceintes ou les écouteurs, ou dans notre tête… ?) qui a pu être vue (à partir de ces structures sémiotiques qui sont un cadre, un champ, un hors-champ…).

Ce que l’« analyse » du film fait, c’est simplement de relever ce jeu de structurations présentes dans toute « expérience » du film. Elle en fait valoir l’intérêt, dans une expérience plus intense : répétée, pointue, étayée ; et avec plus de moyens : techniques (prise de notes, découpages…) et conceptuels (vocabulaires spécialisés, appel de traditions…). De moyens qui, bien sûr, font voir *davantage*.

Mais si l’« analyse » est aussi une « expérience » du film, l’« expérience » en est déjà une « analyse ». Nous ne nous étonnons pas assez de la variété des manières dont on peut former un film, de la multiplicité de « choses » qu’on peut voir, qui n’ont qu’une existence sémiotique. Un espace particulier dit image, un espace-temps encore plus particulier dit plan, voire même plan-séquence, une narration à focalisation dite interne. Un jeu d’acteur particulier, un acteur virtuose, un acteur à contre-emploi. Un montage sublime, une rupture esthétique. Les éléments d’un genre, voire plusieurs genres. Un document d’un lieu qui n’existe plus, un document d’un goût aujourd’hui vieilli. Le reflet d’une idéologie, la proposition d’une utopie. Un style banal, un clin d’œil à une œuvre, un clin d’œil pour certains spectateurs. Le parcours d’un auteur attaché à ses thèmes, le parcours d’un auteur qui sait se renouveler. Un ton ambigu. Une histoire d’amour, une histoire d’exploitation entre sexes, une histoire de réussite, une histoire facilement optimiste… Tout cela, on peut le voir à partir d’un flottement de lumière sur une surface plate[[14]](#footnote-14).

La liste est ouverte, on le comprend : et par les éléments qu’on peut ajouter et par la manière dont on peut les articuler. Ainsi, ce qu’on peut voir dans un film n’est pas seulement tout à fait hétérogène, mais aussi infini[[15]](#footnote-15).

Le film est bien structurable : *il peut être construit* de telle ou telle manière. Mais les structurations, les ensembles d’éléments qui peuvent être articulés sont infinis : chaque structuration est bien une possibilité, les structures sont bien *multiples*.

On retrouve à nouveau les deux problèmes théoriques que j’ai posés précédemment : la construction et la multiplicité. On comprend qu’ils vont avec une conception d’un objet d’analyse qui soit *défini mais infini*. (Ou d’un objet que cette expérience intense qu’est l’analyse devrait faire valoir comme infini.[[16]](#footnote-16))

Dans un film, rien n’est visible en soi : rien n’est déjà structuré pour l’expérience la plus ordinaire. Mais voilà : l’expérience la plus ordinaire, pour qu’elle ait lieu, doit déjà se poser comme une structuration réflexive du flux du film. Songeons non seulement à l’identification de tel thème ou tel motif du film, mais même à tel ralenti ou telle forme de l’image. Pour qui, pour quel type d’expérience, un plan est-il visible en tant que plan, pour qui sont visibles sa taille (est-ce un plan rapproché ou un plan moyen ?) ou sa durée (y a-t-il eu un *cut* ou pas ?) ? Pour qui est visible l’aspect le moins changeant qu’il soit dans un film : le format de l’image (1 X 1,33, ou 1 x 1,66, voire 1 x 2,35 ?) ? On peut dire, pour cette dernière question, que ceux qui disposent de l’outil qu’est la connaissance des cinq ou dix formats possibles de l’image ont déjà plus de possibilités d’apercevoir le format dans un film. Ceux qui articulent le format à un certain cadrage, lié à une certaine figuration, liée à un certain genre (par exemple, le *scope* dans le western) ont aussi de telles possibilités, même si c’est peut-être par un autre chemin. Ceux qui visionnent un film où un personnage joue sur le format même de l’image auront aussi cette possibilité, par un autre chemin encore…

La sémiotique du film, comme de tout objet, est l’« anarchie » de ces chemins. Il s’agit bien d’une sémiotique, certes, et même structurale : on voit bien que les différents aspects du film, tel que le format, pour qu’ils soient visibles, doivent être intégrés par des ensembles signifiants. Mais il s’agit aussi d’une sémiotique aux ordres variables, aucunement nécessaires, donnés et prescrits : puisque tousles aspects du film ne pourront pas être visibles, il est clair que le film fera sens aussi sans l’un ou l’autre de ces derniers.

**4. Pour une analyse structurale « anarchique » : dimensions, aspects, phases de l’objet de sens**

Combien de citations ou allusions ou références intertextuelles y a-t-il dans un film ? Sans doute un nombre infini, mais, encore une fois, pas indéfini. La question devient alors : quelles références va-t-on profiler, à quel moment, *dans quel sens du film* ? Pour l’esprit greimassien, la citation ou l’allusion sont déjà vues ou elles ne sont pas (normalement, elles ne sont pas). Mais en réalité le film *a un certain sens* s’il est vu avec une telle citation ou allusion à tel moment, *il en a un autre* s’il est vu sans, ou s’il est vu avec la citation ou l’allusion saisies plus tard, lorsque d’autres éléments apparus dans le film feront comprendre rétroactivement que, oui, il pouvait bien y avoir une citation ou une allusion.

On pourrait multiplier les exemples. Pour l’esprit greimassien, le style ou le genre sont déjà vus ou pas vus du tout (souvent, ils ne le sont pas). Mais en réalité rendre visible un style ou un genre, c’est comme rendre visible une parodie ou un clin d’œil, ou un format de l’image ou un motif figuratif : il s’agit d’une possibilité. Le film fait sens avec eux et sans eux, tant il est vrai qu’on peut suivre le film avec et sans ces éléments, qui sont en nombre infini. Le film fait ainsi sens autrement : il s’agit du même film qui peut toujours, à des degrés différents, être vu autrement, *dans un autre sens*. Il s’agit à la limite, pouvons-nous dire, du même système de significations, qui admet plusieurs sens.

Mais il est aussi vrai qu’une différence de sens peut entraîner une différence de significations. Voici de nouveaux exemples. Quiconque connaît un tant soit peu le cinéma sait qu’un grand nombre de films *peuvent être vus* comme étant des policiers ou des mélodrames, voire selon d’autres genres encore : ce sont bien les mêmes films, mais ils peuvent alors être entièrement reconfigurés. Ils peuvent changer ainsi de carrés sémiotiques et de structures actantielles, de thèmes et de motifs figuratifs, d’aspectualités et d’enjeux passionnels : ils changent par l’un ou l’autre aspect de leur signification. Plus globalement, ils changent de sens. Le film, en tant que film policier est vu autrement que s’il est vu en tant que film non générique, singulier ; et, en tant que policier *et* mélodrame, encore autrement que s’il est vu en tant que simple policier. Il en ira de même du film en tant que film expressionniste, ou film expressionniste classique ; film de Fritz Lang, ou film allemand voire allemand-hollywoodien ; film d’art, voire film d’art et de propagande… Pour ne pas songer au film en tant qu’objet audiovisuel, ou objet audiovisuel filmique, ou objet audiovisuel filmique de fiction… Encore une fois, le nombre des possibilités est ouvert : les structurations du même objet sont infinies.

L’esprit greimassien voit un objet déjà en tant que récit, récit littéraire, récit littéraire de fiction. Ainsi n’explique-t-il pas le sens de l’objet vu-en-tant-que[[17]](#footnote-17). Expliciter alors l’objet vu-en-tant-que, jouer sa réflexivité, le structurer d’une façon résolument variable : telle serait la tâche d’une analyse structurale autre.

Je préciserai maintenant en quoi consistent les lignes de variations de l’objet d’analyse, évoquées jusqu’ici. Je partirai d’une conception *perspectiviste structurale* de l’objet de sens, qui permet de concevoir le plus possible l’infini dans la finitude de l’objet, la multiplicité dans son unité, la différence dans son être présumé « toujours le même », bref la problématique de la construction de son sens.

Premièrement, il s’agit de suivre l’objet le long de certaines *dimensions*, qui ne sont pas propres à l’objet en question mais le rapprochent d’autres objets, pour le rendre commensurable à ces derniers. Ainsi pourrait-on appeler les dimensions les diverses façons de « voir-avec ». Par exemple la dimension générique : on voit l’objet avec d’autres films ; ou le film avec d’autres mélodrames. La dimension stylistique : on voit le film avec les autres œuvres expressionnistes. La dimension auctoriale : on voit le film avec les autres films de Fritz Lang. La dimension statutaire : on voit le film avec les autres œuvres d’art. Même à théoriser un nombre limité de ces dimensions, je viens de montrer que le jeu de leur choix, amplitude, combinaison est ouvert : objet d’art, film, film de fiction, mais aussi document historique, signé Fritz Lang, mais dans sa période hollywoodienne, policier, mais aussi expressionniste, ainsi que mélo, etc. En somme, dire d’un objet qu’il est hollywoodien ou une œuvre d’art, c’est, potentiellement, le mesurer avec tous les autres objets hollywoodiens ou toutes les autres œuvres d’art.

Il s’agit bien d’une question structurale de sens et il faut commencer par se donner les outils pour la penser. Les outils greimassiens n’ont nullement ce but : la « clôture textuelle », le « tout de signification » expliqué par « niveaux » rangés en « hiérarchie », c’est-à-dire du niveau le plus proche du texte, censé être le niveau le plus particulier, au niveau le plus éloigné, censé être le plus abstrait et surtout le plus universel, pour constituer enfin le « système de significations » du texte, et peut-être un jour le « système de la culture ». Or, pour commencer, il me semble que « dimension » est un terme plus libre de hiérarchie que « niveau » et plus apte à construire un système dynamique, sans le souci de parvenir à un système culturel final. Car les dimensions que j’ai évoquées, tels le genre, le style, le statut, etc. ne peuvent pas être hiérarchisées, mais seulement combinées de manière variable et jamais définitive, précisément parce que leur variabilité est ouverte.

Les dimensions, à leur tour, portent sur des *aspects*. Il s’agit de ce qu’on voit dans un objet suivant une certaine dimension. Ainsi proposé-je que le « niveau » greimassien soit doublé en une « dimension » d’une part et en un « aspect » de l’autre. L’aspect, c’est, par exemple, le motif figuratif visible suivant la dimension d’un auteur, ou l’axiologie visible selon la dimension d’un genre, ou suivant la dimension d’un statut… L’aspect, c’est en quelque sorte un « voir-suivant ».

L’aspect est ce qui est vu selon une certaine perspective portée par des dimensions. Toutes les dimensions peuvent affecter, mettre en perspective, tous les aspects. La visibilité des aspects est en effet toute relative. Prenons l’axiologie : s’il est vrai que selon l’enseignement greimassien, dans un texte une valeur est plus abstraite qu’un thème, je doute qu’on puisse dire qu’elle est toujours moins *visible*: une valeur peut être convoquée d’emblée par un genre, ressassée sans cesse par des dialogues ou par des scènes explicites, alors qu’un certain thème peut apparaître seulement dans une approche plus pointue du film. En outre, encore plus questionnable est l’idée qu’une valeur soit plus universelle qu’un thème. Il me semble donc, encore une fois, qu’il n’y a pas lieu de créer un empilement, c’est pourquoi nous avons besoin de penser en d’autres termes. L’ordre n’est pas donné par les niveaux, une fois pour toutes, mais par les perspectives, structuralement variables, d’un objet toujours multidimensionnel. On dira ainsi que l’ordre n’est pas hiérarchique, c’est-à-dire établi de manière figée (étymologiquement : « sacrée »), il est anarchique, établi selon des principes variables (« sans ordre unique »).

Finalement, si les dimensions/aspects permettent de concevoir autre chose qu’un système en niveaux, il nous faut un terme supplémentaire pour nous attacher à un système non achronique, mais dynamique. On pourrait parler alors de *phases*. Si un objet sémiotique est construit, si le sens est cette même construction qui émerge, qui tantôt se profile et tantôt se défile, selon les dimensions/aspects actualisées, si le système n’est que relatif et métastable, alors toute sémiotisation n’est qu’une phase. Une telle configuration, une telle isotopisation, une telle aspectualisation… n’existent, ne sont visibles, ne font sens, que dans une certaine phase[[18]](#footnote-18).

Ainsi, le film considéré à partir de sa fin ne constitue-t-il qu’une phase sémiotique. Encore faudra-t-il préciser s’il s’agit de la première phase finale, à savoir le film qu’on vient voir pour une première fois, ou de la deuxième phase finale, à savoir le film qu’on vient de revoir, une deuxième fois. Après une phase finale, le film est entièrement restructuré et revu, *rétroactivement*, on le sait. Encore faut-il penser que la nouvelle phase initiale, le nouveau visionnage du film consistera avant tout à essayer de structurer et voir le film *projectivement* selon la phase finale précédente. Mais, fatalement, le film ne sera vu ni comme on l’a vu rétrospectivement à la fin de son visionnage précédent, car cette vision était précisément finale, terminative, ni comme on l’a vu prospectivement au début de son visionnage précédent, car cette vision était débutante, inchoative. Bref, encore une fois, il sera vu *autrement.* à tout moment, le film est structuré, vu, sémiotisé rétroactivement et projectivement, mais aussi selon des structurations stratifiées, c’est-à-dire ses différents visionnages, et selon des dimensions variables.

Quelques exemples pour illustrer cette dernière question, qui croise dimensions, aspects et phases : le deuxième film d’un auteur fait revoir et restructurer le premier rétrospectivement ; le genre qui apparaît à la fin du film, sous le mode de la surprise, restructure un film autrement que le genre qui est projeté sur le film dès le début, sous le mode de l’attente escomptée ; les discours politiques d’une époque ou d’une autre, rapprochés d’un film, y font émerger des isotopies qu’on n’y avait pas vues…

**5. Conclusions sur l’analyse : un « faire-valoir » de l’expérience**

Je ne voudrais pas qu’on pense que l’approche que j’ai avancée ici consiste, au fond, en une étude de la « réception », « en acte » et « en contexte ». Aussi voudrais-je positionner ma proposition face à ces termes, même si en me limitant à quelques lignes conclusives.

La « réception » d’abord. C’est un terme qui ne convient pas car il suppose une émission et un message reçu, et donc un tout autre ordre de problèmes par rapport à ceux posé avec l’« expérience », à sa structuration variable, à sa construction par ordres multiples. Je laisserais le terme de réception aux études sociales, qui savent étudier à la fois la circulation des objets et « ce que les gens font » avec eux empiriquement, individuellement et collectivement. Toujours est-il que ce que de telles sciences nous apprennent, c’est, encore une fois, la multiplicité des structurations des objets, dans le temps comme dans l’espace, dans les situations. La question intéressante ici est : peut-on voir dans toutes ces « réceptions » autant de possibilités de sémiotisation de l’objet ? Et si oui, ne peut-on pas les admettre en amont : comme des possibilités de l’expérience ?

Le « contexte ». Son aspect déplaisant, c’est sans doute le parfum de déterminisme qu’il porte avec lui : le contexte influence la lecture, si bien qu’il peut aider à expliquer celle-ci[[19]](#footnote-19). Il me semble qu’un perspectivisme de l’objet sémiotique, construit selon des dimensions, des aspects, des phases, suffise. Le genre change, par exemple, selon ce qu’on appelle les époques : pourquoi, plutôt qu’essayer de définir le contexte de l’« époque », ne pas se borner à expliciter de quelles amplitudes de quels genres il est question ? Le problème est déjà énorme. Le statut change, par exemple, selon la géographie : pourquoi, plutôt qu’essayer de définir le contexte d’un tel pays, voire de l’« Occident », ne pas se donner la tâche plus précise et ambitieuse de problématiser le spectre de la sémiotique de tel ou tel autre statut, l’« artistique » ou le « politique » par exemple ?

L’étude de l’« acte », enfin. C’est une vue trop étroite face un projet d’analyse de la structuration multiple et variable de l’objet. L’acte ne fait sens et n’est donc expliqué que par rapport à un éventail ouvert d’autres actes. Il demande à être mis en valeur. C’est ce que je reproche à toute analyse greimassienne : elle est un acte tronqué, tronqué de son émergence et pertinence.

Le projet de sémiotique illustré ici ne s’oppose pas à la sémiotique greimassienne : il constitue un bilan ami, une nouvelle vie, où l’on retient certains enseignements. Car il est bien vrai que la sémiotique greimassienne nous a montré l’intérêt exceptionnel d’*un* *projet de connaissance de l’expérience*, c’est-à-dire une connaissance collective (« scientifique ») des manières de sémiotiser. Il est dommage seulement qu’elle ait prétendu que ces manières soient finies, et qu’elles ne portent pas sur l’expérience. La sémiotique greimassienne, ni entièrement théorique, ni entièrement empirique, nous a appris l’importance de l’analyse, la puissance des outils *et* des corpus. Il est dommage seulement que cette puissance ne soit pas considérée comme expérimentale, ouverte et continue, mais établie *a priori*.

Le structuralisme classique en général avait mis en place un projet de connaissance qu’il faudra retenir, où l’explication passe par une attention partagée à comment « ça fait système ». Il est dommage qu’on ait vite oublié le verbe « faire » (comment ça *fait* système, et non pas comment *c’est* un système). C’est peut-être dans cet oubli du faire qu’on a méprisé l’expérience. Car nous gagnerions à penser qu’expérimenter, c’est sémiotiser, c’est-à-dire faire émerger des structures, *faire* voir et *faire* valoir[[20]](#footnote-20).

Faire, voir, valoir : trois mots-clés d’une approche structurale autre. Nous gagnerions à songer au « sens » comme au fait de *voir*, dans un problème, tel aspect, sur telle dimension et dans telle phase. D’une part, l’« expérience », ce serait là où les problèmes vont avec des solutions plus ou moins sensées : possibles, crédibles, *faisables*. L’« expérience », en somme, fait voir. D’autre part, l’« analyse » du sens, ce serait ce qui fait *valoir* de telles solutions. Elle les pointe, en assume la construction, en défend le parti. L’analyse : ce bizarre faire-valoir de l’expérience…

**Bibliographie**

Basso, Pierluigi. 2002. *Il dominio dell’arte. Semiotica e teorie estetiche*. Milano : Meltemi.

Basso Fossali, Pierluigi & Dondero, Maria Giulia. 2012. *Sémiotique de la photographie*. Limoges : PULIM. Coll. « Visible ».

Basso Fossali, Pierluigi, Jean-François Bordron, Marion Colas-Blaise, Maria Giulia Dondero, Jean-Marie Klinkenberg, François Provenzano & Gian Maria Tore (éds). 2014. Que peut le métalangage / What Can Metalanguage Do ? *Signata – Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 4.

Baxandall, Michael. 1985. *Patterns of Intentions. On the Historical Explanations of Pictures*. Yale : Yale University Press.

Benveniste, Émile. 1963. Saussure après un demi-siècle. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 20. 7­–21.

Benveniste, Émile. 1970. L’appareil formel de l’énonciation. *Langages* 17. 12–18,

Bordron, Jean-François. 2002. Perception et énonciation dans l’expérience gustative. L’exemple de la dégustation du vin. In Anne Hénault (éd.), *Questions de sémiotique*, 639–665. Paris : PUF.

Bordron, Jean-François. 2011a. Perception et expérience. *Signata – Annales des sémiotiques /Annals of Semiotics* 1 : 255­–293.

Bordron, Jean-François. 2011b. *L’iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris : PUF.

Cadiot, Pierre & Yves-Marie Visetti. 2001. *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*. Paris : PUF.

Châtelet, Gilles. 1993. *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*. Paris : Seuil.

Collectif, 2013. *Sémiotique et diachronie*. Actes du congrès de l’Association Française de Sémiotique. <http://afsemio.fr/?p=208> (consulté le 1/06/2015).

Colson, Daniel. 2001. *Petit lexique philosophique de l’anarchie. De Proudhon à Deleuze*. Paris : Librairie Générale Française.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : PUF.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit.

Ducrot, Oswald & Jean-Marie Schaeffer. 1995. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.

Ducrot, Oswald & Tzvetan Todorov. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.

Fontanille, Jacques. 2003 [1999]. *Sémiotique du discours*. 2ème éd. Limoges : PULIM.

Fontanille, Jacques. 2004. *Soma et sema. Figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose.

Fontanille, Jacques. 2007. Paysages, expérience et existence. Pour une sémiotique du monde naturel. In Isabel Marcos (éd.), *Dynamiques de la ville. Essais de sémiotique de l’espace*, 163­–191. Paris : l’Harmattan.

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

Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis. An Essay of the Organization of the Experience*. London : Harper & Row.

Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis : Hackett.

Greimas, Algirdas J. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Larousse.

Greimas, Algirdas J. 1970. *Du sens*. Paris : Seuil.

Greimas, Algirdas J. 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.

Greimas, Algirdas J. & Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris : Hachette.

Greimas, Algirdas J. & Jacques Fontanille. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*. Paris : Seuil.

Heidegger, Martin. 1978 [1957]. *Der Satz vom Grund*. 4ème éd. Pfullingen : Neske.

Hjelmslev, Louis. 1943. *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* [*Prolégomènes à une théorie du langage*].København : Munksgaard.

Hume, David. 1757. Of the Standard of Taste. In *Four Dissertations*. § IV. London : A. Millar in the Strand.

Lotman, Iouri. 1970. *Struktura chudo*ž*estvennogo teksta* [*Structure du texte artistique*]. Moskva : Iskusstvo.

Morizot, Jaques et Pouivet, Roger. 2007. *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*. Paris : A. Colin.

Pavel, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.

Ricœur, Paul. 1980. La grammaire narrative de Greimas. *Actes sémiotiques-Documents* 15. 5­–35.

Ricœur, Paul. 1985. Figuration et configuration. à propos du *Maupassant* de A. J. Greimas. In Herman Parret & Hans-George Ruprecht (éds), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d’hommages pour A.J. Greimas*, 801–809. Amsterdam : John Benjamins.

Ricœur, Paul. 1990. Entre herméneutique et sémiotique. *Nouveaux actes sémiotiques* 7. 3–20.

Tore, Gian Maria. 2013a. La réflexivité. Une question unique, des approches et des phénomènes différents. *Signata – Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 4. 51–83.

Tore, Gian Maria. 2013b. Structuration et transformation. De la difficulté de rendre compte d’un film si l’on conçoit ce dernier comme un système de significations. In Collectif, *Sémiotique et diachronie*. Actes du congrès de l’Association Française de Sémiotique. <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/18.-Tore-AFS-2013-docx.pdf> (consulté le 1/06/2015).

Tore, Gian Maria. 2015. De l’utilité et de l’inconvénient du genre pour les œuvres (et notamment pour les films). In Driss Ablali, Sémir Badir & Dominique Ducard (éds), *En tous genres. Normes, textes, médiations*, 191–204. Louvain-la-Neuve : Academia.

Tore, Gian Maria. 2017. Pour une pragmatique des images. Le « sens » de deux séquences filmiques : figuration et énonciation. In Beyaert, Anne, Maria Giulia Dondero & Audrey Moutat (éds), *Les plis du visuel – Réflexivité et énonciation dans l’image*, 69-82. Limoges : Lambert-Lucas.

Varela, Franciso, Evan Thompson & Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA : MIT Press.

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

Wollheim, Richard. 1968, *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*. New York: Harper & Row, 1968. 2ème éd.: *Art and its Objects. With Six Supplementary Essays*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.

1. Je remercie Marion Colas-Blaise, Jean-Marie Klinkenberg et Yves-Marie Visetti pour les échanges sur cet article. [↑](#footnote-ref-1)
2. Il suffit de comparer le *Dictionnaire raisonné* de Greimas & Courtés (1979) au *Dictionnaire encyclopédique* de Ducrot & Todorov (1972 ; puis Ducrot & Schaeffer 1995) pour apprécier la différence radicale entre la « raison » unifiante et presque anonyme et atemporelle du premier et l’« encyclopédisme » polyphonique du second. Par ailleurs, la différence entre ces deux ouvrages suggère de ne pas généraliser les problèmes de la sémiotique greimassienne au structuralisme tout court, bien qu’une bonne partie de ce que j’exposerai ici est loin de ne concerner que la sémiotique de Greimas. [↑](#footnote-ref-2)
3. Greimas & Courtés (1979 : 411). [↑](#footnote-ref-3)
4. Bien que l’expérience commence à intéresser les greimassiens depuis une quinzaine d’années : cf. Fontanille (2004, 2007) ou Bordron (2002, 2011a, 2011b). [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. Tore (2013a). [↑](#footnote-ref-5)
6. Je ne dois pas rappeler ici le titre programmatique des deux ouvrages-clés de Greimas (1970 et 1983). [↑](#footnote-ref-6)
7. Les différentes questions ici concernées touchent, *primo*, à la dialectique pragmatiste entre « signification » et « sens » (entre, respectivement, représentation, dire, voir, et jeu de présentation de la représentation même, montrer, voir-comme ; entre référence et problème de sui-référence ; entre aspect locutoire et force illocutoire…), une dialectique négligée par l’esprit greimassien : cf. Tore (2013a, 2017) ; *secundo*, à l’irréductibilité sémiotique d’un texte à ses structures profondes, souvent résultats de formules combinatoires : cf. Ricœur (1980, 1985, 1990) et Pavel (1988 : 12–14) pour une critique herméneutique et poétique ; cf. surtout, pour une proposition structurale alternative, Cadiot & Visetti (2001), où l’on s’attache aux opérations de profilage du sens. [↑](#footnote-ref-7)
8. Il me semble que c’est là ce qui manque aux sémiotiques qui constituent déjà des élargissements de la sémiotique greimassienne : que ce soit la sémiotique dite des pratiques ou la sémiotique cognitive… dont les propos ne sont guère d’abandonner l’esprit des hiérarchies, des ordres « méta- », des systèmes clos. [↑](#footnote-ref-8)
9. Cf. Benveniste (1963). [↑](#footnote-ref-9)
10. Cf. Basso Fossali et *al.* (2014). [↑](#footnote-ref-10)
11. Ici aussi sont en jeu des questions qui ont différentes généalogies et ne peuvent être nommées que de manière allusive. Premièrement, la question de la multiplicité, liée à la pensée du virtuel comme le foyer problématique à partir duquel on met en acte des solutions qui ne lui sont pas réductibles : Deleuze (1968) ; cf. aussi Deleuze & Guattari (1980). Deuxièmement, la question de la construction des formes, dans une sémio-phénoménologie dynamiciste et constructiviste : cf. Cadiot & Visetti (2001). Finalement, une pensée de la connaissance « scientifique » comme succession de problèmes avec leurs propres gestes (brillamment formulée par Châtelet (1988) : « ce qui grève la théorie de l’abstraction : son mépris pour le geste qui a permis la détermination », « une certaine désinvolture dans l’appréciation de ce qui permet d’attacher ou de détacher les déterminations » (*Ibid.*: 42) et surtout comme une sorte de tension entre infini et un fini (une « maîtrise [de] la naissance du continûment divers », *Ibid.*: 205). [↑](#footnote-ref-11)
12. Il s’agit là, en partie, de la question de la diachronie et de la variation, négligée par le structuralisme classique et récemment soulevée dans Collectif (2013) ; et plus en général, de l’absence de dynamisme, du manque d’une vision systémique mais complexe. Pourtant Lotman (1970) nous rappelle qu’un autre structuralisme était possible... Cf. Tore (2013b). [↑](#footnote-ref-12)
13. Pour les questions qui suivront, rappelons : Hume (1757), l’esthétique analytique en général (cf. Morizot et Puivet, 2007), l’interrogation de l’objet de sens artistique en particulier (Wollheim, 1968), ainsi que l’ouverture sémiotique proposée par Basso (2002). [↑](#footnote-ref-13)
14. Sur la sémiotique comme des opérations variables (dites « médiations ») qui permettent de « voir » : cf. Tore (2015), axé sur la « visibilité » des genres dans les œuvres. Pour la question du visible et de ses médiations en général : cf. les nouveaux efforts de la sémiotique dans la revue *Visible* (depuis 2005, aux Presses Universitaires de Limoges) et Basso Fossali & Dondero (2012). [↑](#footnote-ref-14)
15. Sans doute avons-nous du mal à nous attacher un objet comme étant *structurellement infini*. La première raison, c’est la confusion triviale entre l’infini et l’indéfini. Or pensons à ceci : les qualités qu’on peut attribuer à un objet de connaissance, par exemple une personne qui nous est proche, sont infinies, c’est-à-dire que leur nombre est ouvert ; mais elles ne sont pas indéfinies, c’est-à-dire qu’elles ne peuvent pas être n’importe lesquelles. Vient alors le deuxième préjugé : que l’infini soit ce qui n’a pas de limites, ou ce qui est au-delà d’une limite ; autrement dit : qu’il ne puisse pas y avoir d’infini *dans* une limite. Or, pensons aux nombres rationnels qui vont de 1 à 10 : 1,1 ; 1,11 ; 1,111 ; 1,111… La pensée grecque de *l’apeiron* était plus lucide : « Nous pensons ordinairement que la limite est l’endroit où quelque chose cesse. Mais la limite a – d’après l’ancien sens grec – le caractère du rassembler, non point du couper. […] La limite est ce à partir de quoi, ce en quoi quelque chose commence, éclot comme ce qu’il est » (Heidegger 1978 : 125). [↑](#footnote-ref-15)
16. Colson (2010) a bien expliqué le projet de voir et concevoir l’« illimité dans la limite », en tant que véritable épistémologie de l’anarchie. [↑](#footnote-ref-16)
17. On connaît le chemin qui a mené directement du corpus particulier de Propp aux structures universelles greimassiennes (cf. Greimas & Courtés 1979 : 244) ; on connaît aussi les critiques de Ricœur (1985) ou Pavel (1988 : 11). Certes, récemment, l’extension des corpus sémiotiques a emmené à avancer « quelques autres schémas canoniques » dans la narration (Fontanille, 2003 : 123–129), qui toutefois ne semblent pas avoir eu de succès. En général, on reconnaît à Fontanille (2003, 2004, 2008) d’avoir multiplié de manière remarquable les structurations offertes par l’édifice greimassien, mais toujours dans une épistémologie de la hiérarchie. [↑](#footnote-ref-17)
18. Il ne faut pas réduire la « phase » à ce qu’en sémiolinguistique on appelle aspect. « Phase » veut dire aussi moment, étape – au sein d’une expérience multiforme et complexe dont on peut étudier le tempo, les phasages et les déphasages. [↑](#footnote-ref-18)
19. Pour une critique radicale de l’explication historique déterministe : cf. Veyne (1983). Pour une étude sur l’explication historique et structurale des œuvres qui se passe des « contextes » et des « influences » : cf. Baxandall (1985). [↑](#footnote-ref-19)
20. La question de l’expérience et de la connaissance comme constructions actives et multiples traverse cet article. Evoquons ici simplement trois théories de référence : l’émergence chez Varela et *al.* (1991) ; les différentes versions du monde chez Goodman (1978) ; les *framings* chez Goffman (1974). [↑](#footnote-ref-20)