

# ACTA SEMIOTICA

II, 4, 2022

Le point sémiotique

Dossier

*Règles, régularités et création*  
*Regras, regularidades e criação*

Ouvertures théoriques

Dialogue

In vivo

Bonnes feuilles



**Centro de Pesquisas Sociosemióticas**  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Av. Nazaré, 993, bloco III, sala 2  
CEP: 04263-100, Ipiranga, São Paulo (SP)  
<https://www.pucsp.br/cps/>

**AS**

**Acta Semiotica**

successor des *Actes Sémiotiques*, revue fondée en 1978 par  
sucessora das *Actes Sémiotiques*, revista fundada em 1978 por  
Algirdas J. Greimas

II, 4, 2022

**Direção :**

Ana Claudia de Oliveira

**Redator chefe :**

Eric Landowski

**Comitê de redação :**

Per Aage Brandt †  
Giulia Ceriani  
Paolo Demuru  
Yvana Fechine  
Guido Ferraro  
Manar Hammad  
Nijolé Kersyté  
Ana Claudia de Oliveira  
Jean-Paul Petitimbirt

**Conselho editorial :**

Claude Calame  
Norma Discini  
José Luiz Fiorin  
Peter Fröhlicher  
Bernard S. Jackson  
Tarcisio Lancioni  
Massimo Leone  
Anna Maria Lorusso  
Jorge Lozano †  
Francesco Marsciani  
Kestutis Nastopka  
Herman Parret  
Jean Petitot  
Óscar Quezada  
Mehmet Rifat  
Franciscu Sedda  
Pekka Sulkunen  
Arunas Sverdiolas  
Eero Tarasti  
Luiz Tatit  
Felix Thürlemann  
Jean-Didier Urbain  
Saulius Žukas

**Comitê de leitura :**

Cristina Addis  
Daniele Barbieri  
Anouar Benmsila  
Marc Bogo  
José Carlos Cabrejo  
Pierluigi Cervelli  
Luciana Chen  
João Ciaco  
José Contto  
Nicola Dusi  
Lucrecia Escudero  
Roberto Flores  
Francesco Galofaro  
Rayco González  
Giorgio Grignaffini  
Stefano Jacoviello  
Paulius Jevsejevas  
Morteza B. Moein  
Federico Montanari  
Roberto Pellerey  
Alain Perusset  
Moema Rebouças  
Luiza Silva  
Didier Tsala

**Design :**

Marc Barreto Bogo

**Assistência editorial :**

Rafael Alves

**Configuração do sistema OJS :**

Open Journal Solutions

**Periodicidade :** semestral

**Idiomas :** português, francês,  
italiano, inglês, espanhol

# ACTA SEMIOTICA

II, 4, 2022

<i>Éditorial / Editorial</i>	5
<b>Le point sémiotique</b>	
Manar Hammad <i>Sémiotique de l'espace : faire le point en 2022</i>	9
<b>Dossier : Règles, régularités et création</b>	
<i>Présentation</i>	28
1. Problématique générale	
Guido Ferraro <i>Maîtres des règles. De la notion de code à la grammaire de l'imaginaire</i>	32
Nijolé Kersytė <i>La sémiotique en prise sur le singulier</i>	52
Massimo Leone <i>Sémiotique et innovation</i>	69
Jean-Paul Petitimberty <i>Du bricolage comme principe de création</i>	78
Giulia Ceriani <i>La creatività nel campo semantico dell'innovazione</i>	97
Eric Landowski <i>Em defesa do espírito de criação</i>	107
2. Champs spécifiques	
Tarcisio Lancioni e Davide Sparti <i>L'improvvisazione come forma di aggiustamento programmato</i>	122
Giorgio Grignaffini <i>Una creazione, ma guidata : i generi nell'industria culturale</i>	137
Marc Bogo <i>As condições da criação coletiva no campo da edição</i>	151
Niccolò Monti <i>Nota sull'automatismo come pratica creativa in letteratura</i>	163
Ana Claudia de Oliveira et Eric Landowski <i>Reinventar-se. Anexo a um dossiê acabado</i>	173
<b>Ouvertures théoriques</b>	
Ahmed Kharbouch <i>Phénoménologie du langage et analyse sémiotique du discours</i>	176
Per Aage Brandt <i>Qu'est-ce qu'un citoyen global ? La vision d'une sémiotique cognitive</i>	190
Juan Miranda <i>From Continuity to Rhythm II : Entrainment and Adjustment</i>	207
<b>Dialogue</b>	
Paolo Demuru, Eric Landowski, Franciscu Sedda <i>Profession : sémioticiens. I. Options et perspectives en 2022</i>	228
<b>In vivo</b>	
Nijolé Kersytė <i>Au nom de la guerre, « la nôtre »</i>	241
Franciscu Sedda <i>Returning from the World Congress of Semiotics in Thessaloniki / Tornando dal Congresso mondiale di Semiotica a Salonicco</i>	249
<b>Bonnes feuilles</b>	
<i>Présentation</i>	257
Jean-Claude Coquet <i>Phénoménologie du langage</i>	259



## Éditorial

Les éditoriaux des trois premiers numéros d'*Acta Semiotica* avaient pour but de présenter les grandes options qui fondent cette revue. Ici, l'objectif, plus modeste, est tout au plus de donner un aperçu de ce que contient la présente livraison. A peu près comme le menu qui, affiché à l'entrée d'un restaurant, indique ce qu'on trouvera en poussant la porte.

A vrai dire, pour savoir à quoi s'attendre, autant regarder le Sommaire. En condensé, toute l'information s'y trouve et chacun peut y choisir ce qui l'intéresse. Si un titre n'est pas assez explicite, un résumé est là, en fin d'article, pour dire en clair (et dans trois langues au minimum) ce dont il traite. De plus, toutes les rubriques qui le nécessitent sont précédées de courtes présentations explicatives. Dans ces conditions, la raison d'être du présent Editorial se réduit, on le voit, à peu de choses. La comparaison avec le menu n'en reste pas moins justifiée, d'autant plus que la succession des rubriques dans l'espace de la revue évoque la syntagmatique temporelle d'un petit festin à l'ancienne, autrement dit abondant et varié.

Voici d'abord, à titre de Hors-d'œuvre, le *Point sémiotique*. Il porte sur les dernières avancées de la sémiotique de l'espace telle que conçue et développée par Manar Hammad, un de ses pionniers, et aujourd'hui sans nul doute son principal théoricien sur la scène mondiale.

Mais arrive déjà le Plat (dit vulgairement « de résistance »). Composé d'un choix de onze articles constituant un volumineux *Dossier*, il répond à un défi : repenser les rapports entre la structure, avec ce qu'elle implique de rigide et de contraignant (systématicité, régularité, répétitivité), et ce qu'on a longtemps prétendu qu'elle exclut, à savoir la possibilité du nouveau, l'invention de l'inédit, la singularité, la créativité. L'argumentation contre ce préjugé est présentée d'abord sur le plan théorique (G. Ferraro, N. Kersyté, M. Leone, J.-P. Petitimberty, G. Ceriani, E. Landowski) puis menée en référence à divers champs de création (T. Lancioni et D. Sparti, G. Grignaffini, M. Bogo, N. Monti, A.C. de Oliveira).

Après un moment de pause, la section des *Ouvertures théoriques*, tenant lieu de ce qu'on appelait autrefois l'Entremets, est destinée à rouvrir l'appétit en offrant le choix entre trois options sémiotiques très diverses puisqu'elles relèvent respectivement de la sémiotique des instances (A. Kharbouch), de la sémiotique cognitive (P.A. Brandt) et d'une sémiotique inspirée par l'ingénierie (J. Miranda).

Le *Dialogue* à trois voix (P. Demuru, E. Landowski, F. Sedda) qui y succède occupe la place, si on ose dire, des Salades, sans aucune connotation péjorative car on y débat on ne peut plus sérieusement des raisons d'être et des perspectives d'un travail sémiotique en prise sur le monde réel, c'est-à-dire engagé.

Puis — cinquième service —, comme il n'y a pas de repas digne de ce nom sans Fromage, en sont offertes deux variétés à prendre l'une et l'autre comme le produit d'une authentique expérience *In vivo* : d'une part l'épreuve vécue par un certain nombre d'intellectuels de l'est européen actuellement confrontés aux ambiguïtés sémiotiques d'une guerre à distance censée être « la leur » (N. Kersy), d'autre part un petit bain de foule au milieu du microcosme sémiotique récemment rassemblé en congrès, à Salonique (F. Sedda).

Et pour finir, en forme de *Bonnes feuilles*, le Dessert — un seul, mais particulièrement raffiné : le premier chapitre d'un recueil d'articles de Jean-Claude Coquet, un autre parmi les pionniers et par la suite rénovateurs de la sémiotique structurale que nous pratiquons ici même, sous une forme différente il est vrai, mais toute voisine.

E. Landowski



## Editorial

O objetivo dos Editoriais das três primeiras edições de *Acta Semiotica* era apresentar as grandes opções de fundo que orientam a revista. Aqui, mais modestamente, trata-se apenas de informar sobre o conteúdo da presente edição, aos moldes de um cardápio colocado ao lado da entrada de um restaurante afim de indicar os pratos ofertados para quem quiser entrar.

Na verdade, para o leitor saber o que lhe é proposto, bastaria consultar o Sumário. De modo condensado, toda a informação está nele e cada um pode selecionar o que o interessa.

Caso se encontre algum título de artigo insuficientemente claro, o resumo que o acompanha explicita (em, no mínimo, três línguas) do que ele trata. Ademais, todas as seções que necessitam uma contextualização são introduzidas por breves apresentações explicativas. Nestas condições, a razão de ser do presente editorial se reduz a pouca coisa. Contudo, a comparação com um menu de restaurante ainda se justifica pela simples razão de que a sequência das seções que agrupam os artigos no espaço da revista evoca a sintagmática temporal de um banquete à moda antiga, quer dizer, abundante e variado.

Eis primeiro, a título de *Hors-d'œuvre* (a “entrada” da refeição clássica), um *Point sémiotique* relativo aos últimos avanços da semiótica do espaço, tal como concebida e desenvolvida por Manar Hammad, um entre seus pioneiros e, hoje, sem nenhuma dúvida, o seu principal teórico na cena mundial.

Mas logo se chega ao prato principal — *le Plat*. Abrangendo uma série de onze artigos que compõem um volumoso *Dossier*, ele responde a um desafio: repensar as relações entre, por um lado, a estrutura, com a sua rigidez (sistematicidade, regularidade, repetitividade), e, por outro, tudo o que muitos acreditam que ela impede por natureza, a saber a possibilidade do novo, a invenção do inédito, a singularidade, a criatividade. O dossier argumenta contra este prejuízo. Contemplada inicialmente no plano teórico (G. Ferraro, N. Kersyté, M. Leone, J.-P. Petitimberty, G. Ceriani, E. Landowski), a questão é abordada em seguida no

quadro de vários campos de criação (T. Lancioni et D. Sparti, G. Grignaffini, M. Bogo, N. Monti, A.C. de Oliveira).

Após uma pausa, a seção das *Ouvertures théoriques* — o equivalente do que antigamente se chamava o *Entremets* (“entre pratos”) — pretende reabrir o apetite oferecendo a escolha entre três opções semióticas muito distintas pois remetem respectivamente à semiótica dita “das instâncias” (A. Kharbouch), à semiótica cognitiva (P.A. Brandt) e a uma semiótica inspirada pela engenharia (J. Miranda).

O *Dialogue* com três vozes (P. Demuru, E. Landowski, F. Sedda) que vem depois ocupa o lugar das *Saladas*, isso dito sem nenhuma conotação pejorativa, pois aí se discute de maneira extremamente séria as justificativas e as perspectivas de uma pesquisa engajada, isto é, de um trabalho semiótico que ambiciona intervir no mundo real.

Logo após (quinto serviço), visto que não pode haver refeição verdadeira sem queijo — o *Fromage* —, são propostas duas variedades, cada uma delas como produto de uma experiência *In vivo* : a vivência de uma crise devida ao que a atualidade tem, geopoliticamente e semioticamente, de mais preocupante, em particular pelos intelectuais que atuam no leste da Europa (N. Kersyté) ; e um mergulho no microuniverso dos semioticistas recentemente reunidos em congresso na cidade de Tessalônica (F. Sedda).

E, para acabar, na forma de *Bonnes feuilles*, a sobremesa (*le Dessert*) — só uma, mas particularmente refinada : o capítulo 1 de um volume agrupando uma série de artigos de Jean-Claude Coquet, ele também, como se sabe, um dos pioneiros e, mais tarde, um dos principais renovadores da semiótica estrutural que praticamos aqui sob uma forma diferente dele, mas bem próxima.

E. Landowski

# Sémiotique de l'espace : faire le point en 2022

**Manar Hammad**

## 1. Faire le point

Eric Landowski m'a demandé de faire le point sur mes travaux en sémiotique de l'espace, pour la rubrique *Le Point Sémiotique* de la revue *Acta Semiotica*. En 2013, il m'avait suggéré de récapituler ma méthode de travail pour la revue *Actes Sémiotiques*. L'essai produit il y a neuf ans (« La sémiotisation de l'espace, esquisse d'une manière de faire ») avait un caractère méthodologique marqué. En assumant ce texte antérieur dont le contenu reste valide, le propos du présent texte est de cerner les derniers résultats, de les cumuler avec les acquis, et de les objectiver en mettant quelque distance entre sujet analyste et objet analysé.

Faire le point est une expression de marine qui désigne plusieurs manières de faire. En navigation à l'estime, le marin déduit la position du bateau en mer (reportée par un point sur la carte) en tenant compte de sa route (son cap) et de la distance parcourue (vitesse multipliée par le temps de parcours) depuis la dernière position connue, en estimant l'influence des courants sur la marche. A cette fin, on se servait en France de *Tables de point* « permettant de reporter un point estimé en longitude et latitude, pour une route donnée et une vitesse donnée »<sup>1</sup>. La bibliothèque du Musée de la Marine conserve le *Carnet Bertin : Petite « table de point » sphérique*<sup>2</sup>. Les marins anglais se servaient de manuels

---

1 A.G. Clouet, *Dictionnaire technique maritime*, Paris, Maison du Dictionnaire, 2000.

2 Paris, Gauthier-Villars, 1928.

similaires qu'ils appelaient *Traverse tables*<sup>3</sup>. Alors que les Français mettaient l'accent sur le point d'arrivée du bateau, les Anglais privilégiaient sa traversée. Ils étaient tous conscients de la difficulté de définir, en pleine mer et hors de la vue des côtes, l'endroit où se trouvait un bateau à un moment donné. Chacun avait sa manière de penser.

La métaphore de faire le point est intéressante, comparant le chercheur à un navigateur qui trace sa route à l'estime, n'ayant qu'une idée approximative du lieu où il se trouve sur une étendue cognitive aux repères distants. Aujourd'hui, il s'agit de produire une approximation qui réponde à la demande. La mer que j'explore est celle de l'espace dit naturel, où se meuvent des hommes qui lui donnent forme en faisant de l'architecture<sup>4</sup>. Cette mer n'est ni cartographiée ni dotée de coordonnées de référence.

## 2. Trois parcours de conserve<sup>5</sup>

Faisant le point sur une traversée lancée il y a cinquante ans, je m'aperçois que j'ai tracé plusieurs parcours, et qu'ils ne semblent pas se raccorder bout à bout pour former une route unique. La forme des établissements humains m'a mené vers plusieurs zones d'arrivée, il y eut foisonnement des parcours. Ceci évoque une pratique spatiale rapportée par l'histoire de l'agriculture : au XVIII<sup>e</sup> siècle, la vigne aurait encore été plantée en touffes foisonnantes. Ce serait au XIX<sup>e</sup> siècle que les rangs de vigne auraient été linéarisés et tirés au cordeau, favorisant l'ensoleillement des grappes et l'accès des vigneron. Je suis donc incité à réduire le foisonnement de mes travaux, pour en tirer des parcours plus accessibles. Simplifier l'apparent mouvement brownien pour en manifester l'unité sous-jacente, d'une manière plus articulée que le simple recours à la perspective d'une *Expression* spatiale synchrétique unifiée par un *Contenu*<sup>6</sup>. Il ne s'agit pas de récapituler tous mes travaux, qui ont abordé divers domaines (architecture, archéologie, patrimoine, numismatique, langue arabe). Je me tiendrai aux questions spatiales. Même si j'ai consacré en 1976 une thèse à l'analyse des documents dessinés en architecture et ai travaillé sur des maquettes tridimensionnelles<sup>7</sup>, je ne parlerai ni de dessin ni de représentation de l'espace. J'éviterai aussi les parcours des autres : je fais le point pour mon bateau, sur la mer de l'espace naturel.

3 Voir par exemple J.T. Boileau, 1872, Allen & Co, 1872.

4 « L'espace comme sémiotique synchrétique », *Actes Sémiotiques*, VI, 27, 1983 ; « La privatisation de l'espace », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 4-5, 1989 ; « La sémiologie essentialiste en architecture », *Carte Sémiotique*, 7, 1990 (articles réédités in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris, Geuthner, 2006).

5 « CONSERVE. n. f. (...) En termes de marine, il se dit d'un Bâtiment qui fait route avec un autre, pour le secourir ou pour en être secouru dans l'occasion. *Ce vaisseau perdit sa conserve. Naviguer de conserve, aller de conserve, être de conserve*, se dit de deux ou de plusieurs bâtiments qui vont de compagnie, qui font route ensemble. Fig., *Agir de conserve* signifie Agir, opérer, d'accord avec quelqu'un ». Dictionnaire de l'Académie Française, 8<sup>e</sup> édition.

6 « L'espace comme sémiotique synchrétique », *art. cit.*

7 M. Hammad et M. Vernin, *Musée des Plans-Reliefs. Pré-programme muséographique et muséologique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction du Patrimoine, 1987.

On pourrait croire que l'espace est simple, et que la sémiotique élaborée sur les acquis de la linguistique et de l'analyse discursive en révélerait l'articulation. Ce serait placer trop d'espoir dans une lecture directe de l'espace. L'inscription de l'homme dans l'espace est-elle simple ? L'histoire de l'écriture rappelle que la notation de la langue sur la face bidimensionnelle d'une tablette n'est pas simple. J.J. Glassner dit :

Ils [les signes cunéiformes] ont, tout à la fois, des valeurs logographiques et phonétiques. En d'autres termes, chaque signe traduit un mot ou une syllabe. La plupart sont polysémiques et polyphoniques, autorisant la notation de mots différents et, par conséquent, de sons variés. Inversement, il arrive qu'une même valeur soit commune à plusieurs signes, une homophonie qui tient au fait que la langue sumérienne comprend des mots homonymes traduits par des signes différents. Enfin, certains signes peuvent faire fonction de déterminatifs sémantiques ou phonétiques ; destinés à faciliter la lecture, ils n'ont qu'une utilité graphique.<sup>8</sup>

Si la notation de la langue verbale est complexe et a fait appel à des catégories étrangères les unes aux autres, les traces de la longue inscription de l'homme dans l'espace tridimensionnel (douze mille ans de sédentarité) ont des chances d'être moins simples. L'inscription du sens dans l'espace a connu différentes manières de faire. D'où l'exigence de méthodes adaptées, et différents parcours exploratoires. A ce jour, aucune perspective unificatrice n'a su prendre en charge l'ensemble des manifestations du sens dans l'espace. La perspective sémiotique met en œuvre plusieurs méthodes, le travail est en cours et n'est pas arrivé à terme.

Dans son analyse du *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, soit un matériau verbal noté de manière conventionnelle, Émile Benveniste retrouve sur un corpus de racines linguistiques propres au groupe dit « indo-iranien » deux manières de structurer la société (vol. 1, Livre 3, ch. 1 et 2). Celle qu'il intitule « La tripartition des fonctions » identifie, comme on sait, dans la société, trois groupes complémentaires (prêtres, guerriers, cultivateurs)<sup>9</sup> ; celle qu'il intitule « Les quatre cercles de l'appartenance sociale » esquisse quatre partitions enchâssées (pays, tribus, clans, familles).

De caractère fonctionnel, la tripartition étudiée au chap.1 ne se confond aucunement avec les cercles d'appartenance, divisions politiques affectant la société considérée dans son étendue... Quant au changement de sens qui s'observe en plusieurs langues [...] il reflète un changement social : le fractionnement de la grande famille qui, à une société structurée selon la généalogie, fait succéder peu à peu une société subdivisée selon la géographie.<sup>10</sup>

Examinée à travers ses langues selon des perspectives sémantiques différentes, la société manifeste des articulations distinctes, ou des manières différentes de se percevoir elle-même.

8 J.-J. Glassner, *Écrire à Sumer. L'invention du cunéiforme*, Paris, Seuil, 2000, pp. 12-13.

9 C'est l'articulation identifiée par Georges Dumézil (cf. *L'idéologie tripartite des indo-européens*, Bruxelles, Latomus, 1958 ; *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1966) sur un corpus de mythes indo-européens.

10 E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969, p. 293.

D'une manière comparable à celle de Benveniste, on peut invoquer plusieurs perspectives analytiques pour l'espace signifiant, ou imaginer plusieurs points de vue pour l'interroger et pour le comprendre. Certains seraient tentés de chercher un point de vue unificateur dans une élaboration théorique. Cependant, on constate avec récurrence que l'inventivité des sociétés a dépassé l'inventivité des élaborations en chambre. D'où le choix que nous avons fait de procéder de manière pragmatique, d'explorer en multipliant les cas pour mettre à jour des mécanismes sous-jacents. Autrement dit, les cas « réels » sont interrogés pour eux-mêmes (pour leur intérêt propre) et pour autre chose qu'eux-mêmes, pour les questions sémiotiques qu'ils recèlent. Sans oublier que la fin première de la sémiotique est de donner sens au monde, un monde qui étale une multitude de lieux magnifiques et intéressants.

Ma route est passée par des espaces au Japon, en Mésopotamie, en Syrie, au Levant, en Arabie, en Égypte, en Italie, en France, en Scandinavie et par l'isthme Balto-Pontique<sup>11</sup>. Sur l'échelle du temps, elle est passée par le néolithique, l'âge du bronze, l'Antiquité, les débuts de l'Islam, les expéditions scandinaves, le temps des croisades, les temps modernes. Malgré l'intérêt heuristique de l'étrangement qui met en valeur les contrastes, et l'intérêt propre des cultures abordées, ni les lieux géographiques ni les périodes historiques n'ont une importance spéciale à l'égard des questions spatiales. Ils manifestent à des degrés divers un mélange de questions générales et de situations particulières. Les questions générales servent à construire une syntaxe de l'espace peu dépendante des lieux et du temps. Les questions particulières révèlent des configurations, des formes susceptibles de servir à comparer les cultures. En abordant un cas inconnu, il s'agit de repérer les variétés de questions sémiotiques qu'il recèle. Au terme d'une étude de cas, il s'agit d'identifier parmi les résultats obtenus ceux qui sont susceptibles d'être transposés et réutilisés ailleurs. Les mêmes causes produisent les mêmes effets, disent les physiciens. Lorsque Galilée vit sur la lune des ombres attribuables à des reliefs montagneux, il déduisit que les règles de l'optique qu'il connaissait sur terre s'appliquaient sur la lune, où il décelait des montagnes. Dès lors, il n'y avait plus lieu de distinguer entre les lois du monde sublunaire et celles du monde translunaire<sup>12</sup>. Toutes proportions gardées, nous recherchons des mécanismes généraux articulant le sens dans l'espace naturel des hommes.

Ce qui rend comparables les parcours exploratoires, c'est une perspective sémiotique commune et une méthode héritée de Hjelmslev et de Greimas. Il reste à mettre en évidence la cohérence des parcours entrevus. En analyse narrative, le

---

11 Le vaste espace séparant la Mer Baltique de la Mer Noire (Pont Euxin) n'est un isthme que pour les navigateurs qui l'ont régulièrement traversé en bateau dans les deux sens, en remontant et en redescendant les fleuves et les rivières, avec quelques portages à la bonne saison.

12 A la suite d'Aristote, les érudits du Moyen Âge distinguaient deux régions dans le monde. La région sublunaire, située entre la lune et la terre, était caractérisée par le fait que les objets qu'on lâchait tombaient sur terre ; et la région qui allait de la lune aux étoiles, dite translunaire ou supralunaire, obéissait à d'autres lois, puisque ses objets, tant ses étoiles fixes que ses planètes errantes, ne tombaient pas sur terre. Les lois de l'univers n'étaient donc pas homogènes.

sens est construit à partir de la fin du parcours : en faisant le point aujourd'hui, nous donnons à la position de ce jour le sens d'un terme final, même s'il n'est que transitoire. Il en découle aussi que nous n'examinerons pas nos travaux dans l'ordre chronologique de leur parution, mais dans l'ordre inverse qui remonte des résultats prégnants d'aujourd'hui (y compris des publications prévues en 2023). Nous suivrons chaque parcours en respectant sa logique interne.

De manière pragmatique, trois parcours exploratoires nous paraissent majeurs (§§3, 4, 5) mais ils ne s'enchaînent pas bout à bout (en série). D'où l'idée de les mettre en parallèle pour chercher des relations transversales entre eux. L'opération fait apparaître deux présuppositions logiques. La concaténation des présuppositions fait apparaître un méta-parcours qui croise les trois parcours comparés et les prend en charge. Chaque parcours exploratoire aboutit à un terme dont on « fait le point ». Le méta-parcours transverse relie les parcours parallèles et relève du parcours génératif. La configuration ressemble à l'économie générale de l'analyse discursive proposée par Greimas, sans lui être identique.

Résumons les trois parcours exploratoires. Le plus prégnant (§3) se développe avec la notion de *topos* ou partie discrète d'espace capable de jouer un rôle syntaxique dans l'interaction homme-espace<sup>13</sup>. La suite des jonctions entre hommes et *topoi* restitue la dynamique des cas étudiés<sup>14</sup>, les dotant d'une structure comparable à la colonne vertébrale d'un organisme. Le premier parcours exploratoire est celui de la mise en œuvre de cette notion de *topos* dans la description de la privatisation de l'espace<sup>15</sup>, de la propriété du sol<sup>16</sup> et de la gestion des terres institutionnelles inaliénables<sup>17</sup>.

Le deuxième parcours exploratoire est celui des échelons d'enchâssement des structures (§4). Au niveau de l'*Expression*, il met en œuvre des objets plus extensifs que le *topos* en distinguant des échelons (ou échelles discrètes d'espaces) tels que maison, village, ville, territoire. Le changement d'échelle véhicule du *Contenu* et résout des questions d'interprétation<sup>18</sup>, faisant apparaître des isotopies non manifestées au niveau des *topoi*. Les échelles des villages<sup>19</sup> et des villes<sup>20</sup> imposent la considération des isotopies du politique, du religieux, du militaire

13 « Définition syntaxique du topos », *Bulletin*, 10, GRSL, 1979, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*, Paris, Geuthner, 2015.

14 « Les parcours, entre manifestations non-verbales et métalangage sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 111, 2008, rééd. in *Sémiotiser l'espace...*, *op. cit.*

15 « La privatisation de l'espace », *art. cit.*

16 « Of space and men : group identities through Neolithic traces of spatial privatization and property », à par. 2023.

17 « Makkat et son Hajj », *Paragrana*, 1, 2003, rééd. in *Lire l'espace, comprendre...* ; « Régimes anciens de la terre », *Actes Sémiotiques*, 117, 2014, rééd. in *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*, Paris, Geuthner, 2021 ; « Dynamics of Madrasa learning institutions in the Ayyubid and Mamluk capital cities », à par. 2023.

18 « Morphologie et interprétation en archéologie, le cas des Salles à Auges », *Lire l'espace, étendre...*, *op. cit.*

19 « Interpréter la formation des villages néolithiques », *Actes Sémiotiques*, 126, 2022.

20 *Palmyre, transformations urbaines*, Paris, Geuthner, 2010 ; « Sémiotique et urbanisme », in A. Biglari (éd.), *La sémiotique en interface*, Paris, Kimé, 2018.

et de l'économique, promues par Dumézil et Benveniste sur des corpus verbaux. Au niveau du *Contenu*, l'enchâssement des énoncés et des discours<sup>21</sup> produit les effets de métalangage<sup>22</sup>, de véridiction<sup>23</sup> et d'énonciation<sup>24</sup>.

Le troisième parcours exploratoire (§5) concerne les configurations spatiales complexes (déploiements de luminaires, sanctuaires, espaces didactiques, couvents, prisons, hôpitaux) et les investissements modaux dans des objets délégués par des hommes pour réguler, en leur absence, les interactions entre hommes<sup>25</sup>. Il permet de mieux cerner le rôle des objets matériels dans la détermination du sens dans l'espace.

Ainsi ramassées, ces considérations peuvent paraître touffues et complexes. Les parcours évoqués n'ont pas eu la même extension ni la même intrication. Il y a cinquante ans, la sémiotique de l'espace était le domaine d'un petit club de spécialistes, alors que les sémioticiens du domaine verbal ne lui faisaient que peu de place. Aujourd'hui, elle est pratiquée par de nombreux amateurs, au prix d'une banalisation du discours sémiotique sur l'espace. Ce faisant, on a brouillé la distinction entre sémiotique de l'espace et sémiotique des discours portant sur l'espace (langage, dessin, peinture, photographie, cinéma...). Dans nos parcours exploratoires, nous avons préservé la spécificité de l'espace « naturel » avec le souci de rendre compte de l'architecture et des établissements humains tels que villages, villes et terroirs. L'un des effets secondaires de cette manière cognitive fut la mise à l'écart de la dimension esthétique des phénomènes spatiaux étudiés.

### 3. Parcours exploratoire du topos syntaxique

Dans deux articles récents j'ai interrogé la relation de l'homme à l'espace dans des villages néolithiques de Syrie et d'Anatolie<sup>26</sup>. La sédentarisation de populations qui furent mobiles met en évidence la valorisation de l'espace par l'homme : un lieu était élu par le groupe qui s'y fixait. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le sujet aurait motivé une méditation philosophique. Aujourd'hui, les fouilles archéologiques imposent des constats non concoctés par l'imagination. Leur interprétation suit. Une question récurrente traverse nombre de publications relatives aux villages néolithiques, celle de la propriété. Elle intéresse les archéologues d'autant plus qu'on y tiendrait les origines d'une institution qui perdure, et qui a fait couler beaucoup d'encre. Force est de constater que nombreux sont les auteurs dont la conception de la propriété est intuitive, et que beaucoup d'hypothèses émises ne

---

21 Ce sont les « types logiques » de B. Russell (*Signification et vérité*, Paris, Flammarion, 1969) et A. Tarski (*Logique, sémantique et métamathématique*, Paris, Colin, 1972).

22 L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.

23 A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 ; M. Hammad, *L'instauration de la monnaie épigraphique par les Omeyyades*, Paris, Geuthner, 2018.

24 « L'expression spatiale de l'énonciation », *Cruzeiro Semiotico*, 5, 1986, et « L'architecture du thé », *Actes Sémiotiques*, IX, 84-85, 1987 (articles rééd. in *Lire l'espace, comprendre...*).

25 « La privatisation de l'espace », *art. cit.*

26 « Interpréter la formation des villages néolithiques », « Of space and men », *art. cit.*

peuvent être validées. Pour mieux faire, il faut disposer d'une définition formelle de la propriété.

Lors d'une recherche-action sur la privatisation de l'espace<sup>27</sup> initiée en 1982 dans le couvent de La Tourette (Le Corbusier 1959), j'ai écarté la question de la propriété comme trop complexe, centrant l'effort sur la privatisation pour en donner un modèle articulé. Depuis, je me suis intéressé aux terres sacrées dites *ḥaram* ou interdites dans les langues sémitiques<sup>28</sup>, aux terres institutionnelles exploitées en tenure<sup>29</sup>, aux terres *waqf* et *iqta'* soustraites à la circulation immobilière<sup>30</sup> et aux transferts successoraux<sup>31</sup>. Tirant profit du cumul de ces acquis, il devenait possible de formuler une définition structurale de la propriété du sol, de montrer qu'elle présupposait la privatisation de l'espace, et de mettre en évidence une symétrie formelle non triviale : la privatisation régule la circulation des hommes parmi les espaces, la propriété régule la circulation des espaces parmi les hommes.

Dans les deux processus dynamiques évoqués, les hommes et les espaces jouent des rôles syntaxiques : ce sont des acteurs dont les jonctions définissent des états sémiotiques. Alors que la définition des hommes semble aller de soi, la définition des espaces avait besoin d'une élaboration. Celle-ci eut lieu entre 1972, date du premier colloque en Sémiotique de l'Espace que j'ai organisé à l'Institut de l'Environnement, et 1979 date de publication d'un bref article intitulé « Définition syntaxique du *topos* ». Le *topos*, élément discret d'espace doté d'un rôle syntaxique, rendait possible une réflexion formelle sur des questions qui manquaient de précision. Depuis, le concept de *topos* a été mis à l'œuvre dans l'analyse sémiotique de l'espace et domine le parcours exploratoire dont nous faisons le point : c'est le « Parcours du *topos* », parvenu à une définition structurale de la propriété du sol.

Notons au passage que ce résultat n'a été possible que parce que l'exploration sémantique est passée par des modes de maîtrise du sol qui ne sont pas la propriété (*ḥaram*, *waqf*, *iqta'*, tenure) : ce qui permet de caractériser la propriété par la mobilité du sol dans l'espace social, ce sont les situations où le sol est rendu indisponible<sup>32</sup>.

L'interaction d'un sujet avec un *topos* n'est isolée de l'univers sémantique que par l'acte cognitif d'un analyste qui sélectionne un état ou une transformation dont les termes entretiennent une relation repérable. A proximité, il y a d'autres sujets et d'autres *topoi*, engagés dans d'autres interactions. En fait, les *topoi* considérés ensemble constituent un *espace physique* dont la première articulation est

27 « La privatisation de l'espace », *art. cit.*

28 « Makkat et son Hajj », *art. cit.*

29 « Régimes anciens de la terre », « Dynamics of Madrasa learning institutions », *art. cit.*

30 « Présupposés sémiotiques de la notion de Limite », *Documenti e pre-pubblicazioni*, 330-332, Urbino, 2004, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter...*, *op. cit.* ; « Dynamics of Madrasa... », *art. cit.*

31 « La Succession », *Semiotica*, 2017, rééd. in *Lire l'espace, étendre...*, *op. cit.*

32 Y. Thomas, « La valeur des choses. Le droit romain hors la religion », *Annales*, 57, 6, 2002 ; « L'indisponibilité de la liberté en droit romain », *Publications de la Sorbonne / Hypothèses*, 2006.

une partition. Parallèlement, les sujets considérés ensemble forment un *espace social*, articulé en sous-groupes dits *acteurs collectifs* (ou actants collectifs<sup>33</sup>) formant une partition sociale. La sémiotique de l'espace s'occupe de décrire les interactions entre les entités pertinentes de l'espace physique et de l'espace social. Le critère de pertinence découle de l'articulation du Contenu : l'analyse du sens (en états et transformations) impose le découpage en partitions. L'organisation des partitions débouche sur le parcours exploratoire des échelons d'enchâssement (§4). Revenons au parcours du *topos*.

En 1993, l'eau qui sourdait depuis deux millénaires dans les galeries de captage de la source *Efqa tarit*, privant l'oasis de Palmyre de ce qui donnait vie à son sol. Les autorités syriennes firent creuser un forage profond et remirent l'eau en circulation dans les canaux d'irrigation. Ce fut l'occasion de réorganiser les manières de faire<sup>34</sup>. Selon une tradition ancienne préservée par un groupe de gestion villageois, l'eau (objet de valeur majeur) était distribuée entre des ayants droit : chacun recevait à tour de rôle l'unique flux d'eau pendant une durée déterminée par des droits hérités ou acquis ; l'ordre dans lequel les ayants droit recevaient l'eau était un ordre reçu, hérité<sup>35</sup>. En d'autres termes, l'objet de valeur eau était distribué dans l'espace social, perçu comme majeur. Le sol agricole devenait mineur et passait au second plan. Tant et si bien qu'une personne pouvait vendre son droit à l'eau sans vendre un sol.

Les autorités syriennes n'avaient aucune raison de reconduire un tel système. L'eau du forage appartenait à l'État. Pouvaient en disposer les propriétaires qui acquittaient un impôt foncier, qui prenait en l'occurrence un caractère hydraulique. L'eau fut dorénavant distribuée entre les terres, en proportion de leur surface et du nombre de leurs arbres, dans l'ordre de parcours des canaux parmi les terres. En d'autres termes, l'objet de valeur eau circulait dans l'espace physique perçu comme majeur, et l'espace social des hommes devenait mineur, passant au second plan.

L'analyse d'une telle transformation est rendue possible par la mise en place de concepts tels qu'espace social, espace physique, partition, objet de valeur. Elle met en évidence la pertinence et le sens des notions d'ordre entre les termes d'un ensemble. Comme elle met en évidence le choix sémantique entre deux perspectives, l'une donnant priorité aux sujets de l'espace social, l'autre donnant priorité aux *topoi* de l'espace physique. La comparaison d'un certain nombre de cas montre qu'un tel choix est influencé par des traditions culturelles. Les juristes médiévaux de Bologne et d'Oxford<sup>36</sup> mirent au point la notion de personne morale dotée de capacités juridiques, soit un sujet collectif immatériel doté d'un rôle syntaxique, pourvu de compétence modale. Les prémices de telles notions

---

33 A.J. Greimas, « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, rééd. in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983 ; « Analyse sémiotique d'un discours juridique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976 ; A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire*, op. cit.

34 « Sémiotique de l'irrigation dans l'oasis de Tadmor-Palmyre », *Lire l'espace, étendre...*, op. cit.

35 Les premiers servis jouissent d'un avantage de sécurité.

36 Cf. E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989.

sont probablement présentes dans les *Polis* grecques, mais on les chercherait en vain dans toute l'Asie, en commençant par le Levant, la Syrie, la Mésopotamie, l'Iran... En ces terres où furent formulées les premières notions juridiques, on ne trouve que des sujets personnes physiques. Les charges modales nécessaires aux transformations sémantiques étaient investies dans le sol, i.e. dans des *topoi*. D'où découle la caractérisation des terres comme institutionnelles, sacrées, royales, immobilisées... La durée et la permanence n'étaient pas identifiées dans l'espace social, mais dans l'espace physique. On voit resurgir une telle manière de voir chez B. Latour et I. Hodder qui invitent à repenser l'investissement sémantique dans les objets de l'espace quotidien<sup>37</sup>.

Présumés par la propriété, les mécanismes de la privatisation de l'espace sont manifestés même en l'absence de propriété, tant dans les locations, les tenures, que dans les terres sacrées. Leur finalité ultime (programme narratif de base), c'est la reconnaissance mutuelle des sujets au moyen de leur jonction participative avec l'espace, sous le régime du don symbolique qui tisse (installe ou renouvelle) des liens. Dans ces pratiques, l'espace apparaît comme un moyen majeur pour former des liens sociaux. En termes anthropologiques, l'échange de *topoi* peut être comparé à l'échange des femmes.

En comparaison, la pratique de la propriété du sol met ce dernier en circulation partitive et libératoire parmi les hommes (celui qui paie le prix ne doit plus rien à celui qui a cédé l'espace). Cet échange présuppose la productivité du sol (production agricole hors des agglomérations, reproduction du groupe dans les agglomérations) sur les isotopies politique et économique. Sa dynamique poursuivie dans la durée produit parfois l'accumulation des biens et des personnes, ouvrant la voie vers des formes de pouvoir social. Mais c'est une autre histoire.

Bref, entre les sujets et les *topoi*, il y a deux formes de jonction syntagmatique (participative, partitive). La concaténation des jonctions en parcours<sup>38</sup> manifeste une logique du tiers exclus pour l'Expression, une logique cumulative au tiers non exclus pour le Contenu. Mais les *topoi* manifestent des formes de combinaison dans les partitions de l'espace physique (connexité, contiguïté, cheminements...) descriptibles en termes de syntaxe spatiale (configurations architecturales, déploiements de luminaires...). Manifestées dans la synchronie, ces figures de l'espace ne sont pas réductibles à un topos entrant en relation avec un sujet, même si leur exploration passe par la circulation d'un sujet (réel ou virtuel) parmi les *topoi*. Leur description relève des géométries topologique, projective, métrique reconnues par F. Klein<sup>39</sup>. Elles exigent le passage à une autre échelle de description, qui échappe à la logique décrite comme parcours du *topos*.

---

37 B. Latour, « Where are the missing masses ? », in *Shaping technology / Building society : studies in sociotechnical change*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992 ; I. Hodder, *Entangled. An archaeology of the relationships between humans and things*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.

38 « Les parcours, entre manifestations... », *art. cit.*

39 F. Klein, *Le programme d'Erlangen* (1871), Paris, Gauthier-Villars, 1974.

#### 4. Parcours des échelons enchâssés

Si la conception du *topos* comme entité d'espace capable de jouer un rôle syntaxique relève de la syntaxe actantielle, engageant un sujet et un objet non limités en leur réalisation actorielle, les cas initialement étudiés furent *de facto* réduits à un petit nombre de sujets humains dans des espaces peu étendus<sup>40</sup>. Or la multiplication des cas considérés impliquait des acteurs humains nombreux<sup>41</sup> et des espaces étendus<sup>42</sup>. En particulier, les villages, les villes et les sanctuaires urbains manifestent des configurations complexes, régulières dans leurs occurrences, non réductibles à la jonction simple entre un sujet humain et un *topos* simple. Les villes développent une morphologie interne qui a sa logique propre<sup>43</sup>. Les villages précoces du néolithique<sup>44</sup> manifestent trois niveaux d'organisation (maisons, groupes de maisons, village entier) aux caractères différents. Force est donc d'admettre que l'extension des objets spatiaux manifeste des niveaux de complexité qu'on peut distinguer en échelons (ou variations discrètes d'échelle). Aucun inventaire de ces échelons n'a été fait, même si l'existence de trois échelons dans les villages néolithiques semble acquise. Les constats sont pragmatiques et locaux.

D'autres exemples illustrent ce même propos. Les récits de guerre transmis par Homère ou par les chroniques arabes juxtaposent des combats individuels entre guerriers exceptionnels, suivis par un choc des armées. A partir de tels récits, on ne peut se faire une idée du combat collectif. Rien ne décrit les mouvements d'ensemble, le choc des masses, ou les manœuvres de petits groupes. La description se réduit à celle d'une géométrie ordonnant les troupes au départ, suivie par un désordre final ayant tourné à l'avantage des uns ou des autres. Le combat non décrit est posé dans la consécution entre deux états, initial et final, celui d'un ordre géométrique avant le combat et celui d'un désordre spatial après. Retenons l'isotopie spatiale de description.

Pour les établissements humains, on décrit des changements de forme porteurs de sens. Au sanctuaire de Bel à Tadmor-Palmyre<sup>45</sup>, le changement d'orientation de la cella la met en rapport avec l'univers ; l'abaissement du niveau du *temenos* et le rehaussement du niveau des *thalamoi* expriment l'augmentation de la distance entre les hommes et leurs dieux. À l'échelle de la ville

---

40 « L'expression spatiale de l'énonciation », « L'architecture du thé », « La privatisation de l'espace », « Les parcours, entre manifestations... », *art. cit.* ; « La promesse du verre », *Traverses*, 46, 1988, rééd. in *Lire l'espace, comprendre...*

41 « Le sanctuaire de Bel à Tadmor-Palmyre », *Quaderni di Studi Semiotici*, 276-279, Urbino, 1998 ; Makkat et son Hajj », *art. cit.*

42 *Palmyre, transformations urbaines, op. cit.* ; « Le sanctuaire de Bel... », « Makkat et son Hajj », « Régimes anciens de la terre », « Sémiotique et urbanisme », « Sémiotique de l'irrigation... », « Interpréter la formation des villages néolithiques », « Dynamics of Madrasa... », « Of space and men », *art. cit.* ; « Palmyre, évolution de la ville et de ses ressources en eau », in *Watarid 3. Usages et politiques de l'eau en zones arides et semi-arides*, Paris, Hermann, 2013.

43 *Palmyre, transformations urbaines, op. cit.*

44 « Interpréter la formation des villages néolithiques », « Of space and men », *art. cit.*

45 « Le sanctuaire de Bel... », *art. cit.*

de Tadmor-Palmyre<sup>46</sup>, chaque sanctuaire urbain majeur est mis en liaison avec un sanctuaire péri-urbain associé à une source d'eau. Le développement des quartiers urbains est associé à des opérations d'adduction faisant venir l'eau du territoire extra-urbain<sup>47</sup>. Le développement des zones d'accueil des caravanes est dépendant du tracé des pistes et des cols de passage<sup>48</sup>. Tant les espaces que les acteurs impliqués sont à l'échelle collective. Les effets de sens mis en œuvre ne sont plus des « fonctions domestiques » identifiables à l'échelle d'un individu placé dans un espace d'habitat, ils convoquent les isotopies identifiées par Dumézil et Benveniste (politique, religion, économie, guerre) sur des corpus de mythes et de vocabulaire. Ce qui démontre, s'il en est encore besoin, que l'univers sémantique est commun aux expressions verbales et non verbales.

Dans « La sémiotisation de l'espace » (2013), nous avons distingué deux perspectives définissant le *topos*, une perspective *interne* le déterminant par ce qui s'y passe, et une perspective *externe* qui le détermine par ce qu'on en fait. En d'autres termes, l'action interne est enchâssée dans l'interaction externe. C'est le premier échelon d'enchâssement spatial, définissable sur le *topos*. L'analyse des villages, des villes et des territoires définit des échelons enchâssants<sup>49</sup>, où l'échelon supérieur régit l'échelon inférieur et le contrôle. A la hiérarchie des niveaux de l'Expression correspond une hiérarchie des niveaux du Contenu, relevant de la hiérarchie des types logiques évoqués plus haut. Notons que l'enchâssement des échelons est reconnaissable sur les deux plans de l'Expression et du Contenu. Dans l'analyse de l'architecture, il permet la reconnaissance d'une énonciation spatiale surdéterminant un énoncé spatial<sup>50</sup>.

La reconnaissance d'une logique articulant les échelons par enchâssement peut être mise au service de l'interprétation des restes archéologiques<sup>51</sup> et des opérations de reconstruction urbaines<sup>52</sup> où les perspectives partitive et intégrale manifestent des échelons de définition urbaine. J'ai regroupé en 2021 dans le recueil *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique* une douzaine d'articles élaborés durant cinq ou six ans, dont les objets ont été sélectionnés de manière à augmenter l'extension spatiale prise en compte, et à illustrer le profit interprétatif obtenu lors d'un changement d'échelon (l'agglomération permet d'interpréter la maison, le territoire permet d'interpréter la ville). Les échelons abordés vont de celui d'une salle munie d'auges à celui de l'isthme balto-pontique. Pour les pays scandinaves, un ensemble de trouvailles archéologiques, de caractère militaire ou funéraire, permet d'interpréter l'accumulation dans des caches du sol nordique, de 500.000 dirhams d'argent drainés depuis *Dar al Islam*.

---

46 Palmyre, *transformations urbaines*, op. cit.

47 « Palmyre, évolution de la ville... », art. cit.

48 « Morphologie des environs de Palmyre : reliefs, enceintes, pistes », *Studia Palmyrenskie*, XII, 2013.

49 W. Christaller, *Central places in southern Germany*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.

50 « L'énonciation, procès et système », *Langages*, 70, 1983 ; « L'expression spatiale de l'énonciation », art. cit.

51 « Morphologie et interprétation en archéologie, le cas des Salles à Auges », art. cit.

52 « Notes de synthèse sur le colloque Reconstruire les villes », *Semitica et Classica*, 2019, rééd. in *Lire l'espace, étendre...*, op. cit.

A un autre extrême des échelons enchâssés, celui de l'infiniment petit, l'analyse du « Bonhomme d'Ampère »<sup>53</sup> met en évidence la pertinence analytique de la projection (par débrayage) d'un sujet cognitif anthropomorphe, doté d'un référentiel de directions latérales (droite / gauche), prospective (devant / derrière) et verticale (haut / bas) pour donner sens à des phénomènes ténus advenant *dans la matière*. Cette analyse montre que les appareils de mesure de la physique et des techniques sont des observateurs délégués : la matière des instruments est investie de modalités (cf. §5), la lecture des mesures s'apparente à l'interprétation des discours.

La pertinence de ce parcours des échelles enchâssées s'impose avec force en sémiotique de l'espace. Mais il faut convenir que les résultats obtenus en ce domaine sont peu nombreux. Il reste beaucoup à faire, surtout que chaque échelon de ces enchâssements semble avoir sa syntaxe autonome, et que la mise en correspondance entre échelons n'est pas évidente.

## 5. Parcours des configurations déléguées

Revenons au Bonhomme d'Ampère. En repensant les tentatives interprétatives antérieures d'Ersted et de Faraday, Ampère a inauguré une nouvelle perspective, une manière de voir les choses : il a délégué dans la matière, à l'échelle de l'infiniment petit d'un fil de cuivre conducteur, un observateur anthropomorphe doté de capacités cognitives. Son Bonhomme est capable de prédire la direction de déviation de l'aiguille de la boussole. Avec l'aide du calcul différentiel et intégral, le Bonhomme put par la suite mesurer la différence de potentiel entre deux bornes électriques, et mesurer l'intensité du courant passant entre elles : le Voltmètre et l'Ampèremètre à cadre mobile doivent leur existence au Bonhomme d'Ampère. En d'autres termes, les instruments de mesure sont des observateurs délégués par l'homme, placés au niveau de la matière, pour apprécier des interactions entre acteurs matériels. Il y a dans ce dispositif non verbal une intégration syncrétique entre une perspective cognitive, une configuration spatiale (référentiels trirectangles) et des appareils matériels. Lorsque ces derniers prennent la forme d'un instrument de mesure, ils véhiculent implicitement les articulations sémantiques évoquées. C'est cette imbrication de l'abstrait, du concret, et de l'observateur-interprète que l'archéologue Ian Hodder appelle *entanglement* (enchevêtrement) dans l'interprétation du néolithique. Bruno Latour y voit des objets délégués à des tâches humaines<sup>54</sup>.

À l'échelon de l'architecture collective comme à celui des établissements humains (villages, villes...), les configurations spatiales sont complexes, leurs réalisations matérielles aussi. Nous aborderons en deux étapes ces manières de mettre l'espace et la matière au service des interactions entre les hommes.

53 « Le Bonhomme d'ampère », *Actes Sémiotiques*, VIII, 33, 1985, rééd. in *Lire l'espace, comprendre...*

54 I. Hodder, *Entangled*, *op. cit.* ; B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 ; *id.*, « Where are the missing masses ? », *art. cit.*

Si on fait abstraction de la matière, une configuration spatiale se ramène à ce que les mathématiciens ont jadis désigné par l'expression *analysis situs*, remplacée depuis par celle de *topologie*. En termes simples, on y considère des voisinages, des relations de connectivité et de contiguïté organisant des espaces élémentaires. Si on importe la notion de *topos* dans cette approche, les configurations spatiales décrivent l'organisation des *topoi* dans le plan ou dans les trois dimensions de l'espace naturel. Les figures ainsi décrites forment une syntaxe achronique (ou synchronique) qui se distingue de la syntaxe narrative construite sur la consécution entre un avant et un après. Plusieurs techniques ont été mises au point pour étudier ces configurations. La méthode des graphes remplace chaque *topos* par un point et représente chaque connexion par un trait reliant deux points (on dit que le graphe est la figure *duale* de la configuration initiale). Le graphe résultant facilite la description et le raisonnement. Il est directement utilisable dans la restitution des cheminements d'un sujet en mouvement dans l'espace, des choix offerts à son déplacement, ainsi que des obstacles interdisant les passages directs : on retrouve dans ce type d'analyse un procédé proche du bonhomme d'Ampère, où un sujet cognitif délégué est projeté dans la configuration étudiée. Ce même procédé a été utilisé dans l'analyse des parcours et des plans tracés de mémoire<sup>55</sup>. L'exploration par un point-sujet mobile projeté dans le plan n'est qu'une linéarisation possible, on peut simuler plusieurs parcours linéaires. Un espace multilinéaire est la scène de plusieurs actions qui s'y développent de concert. La description narrative passe par la décomposition en segments linéaires. Notons que la comparaison entre la syntaxe narrative et les syntaxes spatiales montre que la notion de syntaxe est plus générale que la narrativité, et qu'il y a lieu de concevoir plusieurs syntaxes.

Dès la période néolithique, les bâtiments communautaires de Mureybet et de Jerf el-Ahmar manifestent les traces matérielles d'une partition en *topoi* plus réduits. La construction de ces bâtiments de taille relativement grande pré-suppose des moyens matériels qui dépassent ceux des groupes nucléaires qui construisaient les habitats du village. Les configurations de *topoi* devinrent plus complexes avec les édifices tripartites ultérieurs, puis avec les grands bâtiments communautaires de l'Age du Bronze dont on dispute la finalité religieuse ou politique. Quelle que soit l'isotopie d'interprétation, ces bâtiments sont attribuables à des acteurs collectifs qui régissaient d'autres acteurs collectifs : la complexité de l'espace physique exprime la complexité de l'espace social.

En sémiotique de l'espace, le parcours explorant les configurations déléguées n'a pas suivi une route simple. Engagé intensément au cours des années 70 et 80 (espaces didactiques, sémiotique des plans en architecture, le sanctuaire de Bel à Palmyre, Makkat et son Hajj), notre parcours s'en est partiellement détourné au profit du parcours du *topos* et des développements narratifs qu'il autorise, puis au profit de l'enchâssement des échelons. Il convient d'y retourner pour en tirer les effets de sens afférents.

---

55 « Les parcours, entre manifestations... », *art. cit.*

L'interprétation des « salles à auges » explore méthodiquement les effets de sens inscrits dans des configurations spatiales et dans le langage utilisé pour les désigner<sup>56</sup>. L'analyse des déploiements de luminaires festifs arabo-byzantins met en évidence l'existence de *configurations d'objets* (luminaires à huile en l'occurrence) mis au service de *configurations architecturales* (mosquées hypostyles, mosquées sous coupole centrale)<sup>57</sup>. Dans tous les cas, l'analyse met en évidence le fait que l'interprétation des configurations matérielles ne restitue pas des *fonctions* déterminées mais restitue plutôt l'inscription de *configurations modales* (distribution de modalités dans l'espace) conditionnant des actions potentielles. Autrement dit, le Contenu investi dans les configurations spatiales n'est pas fonctionnel mais méta-fonctionnel, modal. Le lecteur familier de la différence entre action et modalité de l'action appréciera un tel résultat. C'est ce caractère méta-fonctionnel qui rend compte du fait que les couvents, construits comme édifices religieux, peuvent facilement être transformés en hôpitaux (registre sémantique de la santé) ou en prisons (au service de la justice). Alors que la différence paraît grande entre la religion, la santé et la justice, les configurations spatiales véhiculent des configurations modales voisines, concordant dans leur contrôle des espaces du déplacement et de la rencontre.

Les configurations spatiales sont des constructions mentales, des abstractions. Dans le monde naturel, elles n'ont d'existence qu'investie dans la matière : elles s'offrent à notre attention sous la forme de *configurations matérielles*. La matière pleine borde et délimite les espaces vides du mouvement. Il suffit d'un peu de recul pour voir que la matière pleine n'est qu'un espace qui s'oppose au déplacement du corps humain : les définitions du plein et du vide dépendent toutes deux d'un acteur présumé capable de se mouvoir dans l'un, incapable de se mouvoir dans l'autre. Il suffirait d'observer les animaux et leurs mouvements pour constater que ce qui est plein pour les uns peut avoir l'allure du vide pour les autres<sup>58</sup>.

Il y a même plus. Tout ingénieur qui a étudié la résistance des matériaux sait que les calculs destinés à assurer la solidité et la sécurité des constructions posent comme hypothèse axiomatique que la matière est le lieu de circulation de forces externes (les charges) et internes (les contraintes) qui s'équilibrent. Il en découle que toute notre construction analytique en sémiotique de l'espace, fondée sur la mobilité des hommes dans l'espace vide, peut être dédoublée en sémiotique de l'espace plein peuplé par l'interaction des forces en circulation. Nous avons esquissé ce genre d'analyse sans le publier, car il y aurait peu de lecteurs intéressés connaissant à la fois les propriétés de la matière et les structures narratives.

Retenons que la définition du *vide* et du *plein* est modale en premier lieu : ce sont les espaces du *pouvoir faire* (espace du mouvement) et du *non pouvoir*

---

56 « Morphologie et interprétation en archéologie », *art. cit.*

57 « Luminaires festifs arabo-byzantins. Déploiements investis de modalités », *E/C*, XVI, 2022.

58 J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1965.

*faire* (matière impénétrable). Mais il y a plus : la disposition ou configuration des objets pleins qualifie l'espace vide délimité et le charge d'une *configuration modale*. Les murs empêchent de passer entre deux espaces contigus, les baies de porte désignent les lieux de passage prévus par le constructeur, les baies de fenêtre laissent passer la lumière et l'air. Derrière la configuration des objets matériels se profile le rôle actantiel d'un constructeur concepteur qui a disposé des objets pour déterminer des classes d'actions rendues possibles et des classes d'action rendues impossibles ou conditionnelles. Si l'architecture est assimilée à un énoncé matériel dans l'espace, alors elle présuppose un sujet énonciateur<sup>59</sup> qui surdétermine les énoncés d'action potentiels de l'espace.

Notons au passage l'existence d'une autre manière de donner sens à la matière, en lui donnant une forme : c'est ainsi qu'un bloc extrait de la carrière peut devenir une sculpture dotée de sens. La fragmentation de la sculpture en blocs informes redonne à la pierre le sens de pierre à bâtir. La reconstitution de la forme par anastylose redonne à la sculpture son sens antérieur<sup>60</sup>. Selon un autre mécanisme, la gravure d'un texte à valeur religieuse sur des pièces d'or ou d'argent<sup>61</sup> les transforme en agent capable de purifier le capital. Mais il ne s'agit pas d'architecture dans ces derniers cas. Dans l'analyse de l'architecture du thé<sup>62</sup>, la construction de l'effet de sens pureté vs impureté passe par la négation non verbale d'une poubelle et d'une latrine. Il s'agit d'une configuration spatiale, comme celle des vitrines de verre<sup>63</sup> installant les modalités de pouvoir voir sans pouvoir toucher.

Dans cette perspective qui donne sens à l'espace par la disposition d'objets matériels configurés pour véhiculer des modalités régissant le mouvement, l'architecture apparaît comme l'expression d'une énonciation prévoyant l'apparition d'énoncés ultérieurs formulés par d'autres acteurs. On peut aussi dire qu'il s'agit d'un dispositif matériel délégué par un sujet pour manipuler un autre sujet et réguler son comportement. En déléguant à des objets, le sujet manipulateur peut ménager son invisibilité. Les configurations qu'il installe autorisent la prévision de classes d'action (fonctions).

## 6. Refaire le point en guise de clôture

Nous avons réduit le foisonnement interprétatif de nos analyses de l'espace à trois parcours exploratoires (celui du topos, celui des enchâssements, celui des configurations). Si les trois parcours ne s'enchaînent pas bout à bout, c'est qu'ils ne sont pas situés au même niveau d'abstraction, ni à la même étape du parcours génératif reconnu par Greimas. Ils mettent en œuvre des syntaxes autonomes.

---

59 « L'expression spatiale de l'énonciation », *art. cit.*

60 « Le musée de la Centrale Montemartini à Rome », in *Scene del consumo : dallo shopping al museo*, Rome, Meltemi, 2006, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*.

61 *L'instauration de la monnaie épigraphique...*, *op. cit.*

62 « L'architecture du thé », *art. cit.*

63 « La promesse du verre », *art. cit.*

Malgré les points de jonction entre parcours, entrevus de place en place, il n'y a pas encore de perspective synthétique capable de les subsumer pour les articuler de manière satisfaisante. Ce qui équivaut à dire que l'exploration de la sémiotique de l'espace n'est pas terminée, ou que nous sommes encore en mer trop loin des côtes pour faire un point certain.

Depuis sa conception initiale, la sémiotique de l'espace a transposé dans le monde non verbal de l'architecture des méthodes d'analyse mises au point pour la sémantique du discours verbal. Une telle transposition n'est possible qu'en remontant des méthodes pratiques au niveau épistémologique avant de prendre en charge un autre domaine d'Expression. Cette expression spatiale a imposé ses contraintes propres. Nous disions sémiotique syncrétique pour désigner l'hétérogénéité des catégories de l'expression. Nous pourrions caractériser la sémiotique de l'espace par la multiplicité de ses syntaxes autonomes, ou par les nouveaux rapports qu'elle manifeste entre Expression et Contenu. Un tel changement d'étiquette n'a que peu d'intérêt en comparaison de l'intérêt des résultats obtenus sur les cas abordés : la sémiotique de l'espace s'est avérée capable d'obtenir des résultats là où les autres approches n'en obtiennent pas. Cette efficacité relative suffit pour la recommander.

### Bibliographie

- Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969.
- Christaller, Walter, *Central places in southern Germany*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.
- Dumézil, Georges, *L'idéologie tripartite des indo-européens*, Bruxelles, Latomus, 1958.
- *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1966.
- Glassner, Jean-Jacques, *Écrire à Sumer. L'invention du cunéiforme*, Paris, Seuil, 2000.
- Greimas, Algirdas J., « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages* 7, rééd. in *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- « Pour une sémiotique topologique », in *Notes Méthodologiques en Architecture et en urbanisme*, 3/4, Paris, Institut de l'Environnement, 1973, rééd. in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, rééd. in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- « Analyse sémiotique d'un discours juridique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- « La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur », *Actes Sémiotiques-Documents*, I, 5, 1979, rééd. in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Groupe 100 Tête, « Sémiotique de l'Espace », in *Notes Méthodologiques en Architecture et en urbanisme*, 3/4, Paris, Institut de l'Environnement, 1973, rééd. 1976.
- *Sémiotique de l'Espace. Architecture, Urbanisme. Sortir de l'impasse*, Paris, Gonthier, 1976.
- Groupe 107, *Sémiotique de l'Espace*, Paris, DGRST, 1973.
- Hammad, Manar, Sylvie Arango, Eric de Kuypers, Emile Poppe, « L'espace du séminaire », *Communications*, 27, 1977, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris, Geuthner, 2006.
- Hammad, Manar, et Michel Vernin, *Musée des Plans-Reliefs. Pré-programme muséographique et muséologique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction du Patrimoine, 1987.

- Hammad, Manar, « Définition syntaxique du topos », *Bulletin du GRSL*, 10, 1979, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*, Paris, Geuthner, 2015.
- « L'espace comme sémiotique syncrétique », *Actes Sémiotiques*, VI, 27, 1983, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris, Geuthner, 2006.
  - « L'énonciation, procès et système », *Langages*, 70, 1983.
  - « Le Bonhomme d'ampère », *Actes Sémiotiques*, VIII, 33, 1985, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*.
  - « L'expression spatiale de l'énonciation », *Cruzeiro Semiotico*, 5, 1986, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*.
  - « L'architecture du thé », *Actes Sémiotiques*, IX, 84-85, 1987, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*.
  - « La promesse du verre », *Traverses*, 46, 1988, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*.
  - « La privatisation de l'espace », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 4-5, 1989, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*. Trad. angl., Lund University Press, 2002.
  - « La sémiose essentialiste en architecture », *Carte Semiotiche*, 7, 1990, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*.
  - « Le sanctuaire de Bel à Tadmor-Palmyre », *Quaderni di Studi Semiotici*, 276-279, Urbino, 1998.
  - « Makkat et son Hajj », *Paragrana*, 1, 2003, rééd. in *Lire l'espace, comprendre l'architecture*.
  - « Présupposés sémiotiques de la notion de Limite », *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*, 330-332, Urbino, 2004, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*, Paris, Geuthner, 2015.
  - « Le musée de la Centrale Montemartini à Rome », in *Scene del consumo : dallo shopping al museo*, Rome, Meltemi, 2006, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*.
  - « Les parcours, entre manifestations non-verbales et métalangage sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 111, 2008, rééd. in *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*.
  - *Palmyre, transformations urbaines*, Paris, Geuthner, 2010.
  - « La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire », *Actes Sémiotiques*, 116, 2013, rééd. in *Sémiotiser l'espace*, 2015.
  - « Palmyre, évolution de la ville et de ses ressources en eau », in *Watarid 3. Usages et politiques de l'eau en zones arides et semi-arides*, Paris, Hermann, 2013.
  - « Morphologie des environs de Palmyre : reliefs, enceintes, pistes », *Studia Palmyrenskie*, 2013, XII.
  - « Régimes anciens de la terre », *Actes Sémiotiques*, 117, 2014, rééd. in *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*, Paris, Geuthner, 2021.
  - *Sémiotiser l'espace, décrypter architecture et archéologie*, Paris, Geuthner, 2015.
  - « La Succession », *Semiotica*, 2017, rééd. in *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*.
  - *L'instauration de la monnaie épigraphique par les Omeyyades*, Paris, Geuthner, 2018.
  - « Sémiotique et urbanisme », in A. Biglari (éd.), *La sémiotique en interface*, Paris, Kimé, 2018.
  - « Notes de synthèse sur le colloque Reconstruire les villes », *Semiotica et Classica S1*, Turnhout, Brepols, 2019, rééd. in *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*.
  - *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*, Paris, Geuthner, 2021.
  - « Morphologie et interprétation en archéologie, le cas des Salles à Auges », *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*, Paris, Geuthner, 2021.
  - « Sémiotique de l'irrigation dans l'oasis de Tadmor-Palmyre », *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*.
  - « 500.000 dirhams en Scandinavie, de l'argent mobile à la rente foncière », *Lire l'espace, étendre le domaine sémiotique*, Paris, Geuthner, 2021.
  - « Interpréter la formation des villages néolithiques », *Actes Sémiotiques*, 126, 2022.
  - « Luminaires festifs arabo-byzantins. Déploiements investis de modalités », *E/C*, XVI, 2022.
  - « Dynamics of Madrasa learning institutions in the Ayyubid and Mamluk capital cities », à par. 2023.

- « Of space and men : group identities through Neolithic traces of spatial privatization and property », à par. 2023.
- Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.
- Hodder, Ian, *Entangled. An archaeology of the relationships between humans and things*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.
- Kantorowicz, Ernst, *Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989.
- Klein, Felix, *Le programme d'Erlangen (1871)*, Paris, Gauthier-Villars, 1974.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- « Where are the missing masses ? The sociology of a few mundane artifacts », in Bijker & Law, *Shaping technology / Building society : studies in sociotechnical change*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.
- Russell, Bertrand, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion, 1969.
- Tarski, Alfred, *Logique, sémantique et métamathématique*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1972.
- Thomas, Yan, « La valeur des choses. Le droit romain hors la religion », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57, 6, 2002.
- « L'indisponibilité de la liberté en droit romain », *Publications de la Sorbonne / Hypothèses*, 2006, <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2006-1-page-379.htm>.
- Uexküll, Jacob von, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1965.

---

**Résumé :** Ce texte fait le point sur les recherches de l'auteur en sémiotique de l'espace. Assumant le contenu de l'article paru en 2013 sur la « Sémiotisation de l'espace », cette mise au point retrace, à partir d'une situation reconnue aujourd'hui, trois parcours de recherche dont la dépendance n'est pas évidente. Ce sont les parcours du topos, des échelons enchâssés, et des configurations déléguées. A eux trois, ces parcours et leurs fins provisoires donnent une idée de l'étendue explorée, sachant que l'élaboration d'une sémiotique de l'espace est loin d'être terminée.

**Mots clés :** archéologie, architecture, espace, sémiotique, topos, ville.

**Resumo :** Este texto revisa as investigações do autor referentes à semiótica do espaço. Assumindo o conteúdo do artigo publicado em 2013 nas *Actes Sémiotiques* sobre a semiotização do espaço, a presente releitura destaca três percursos de pesquisa cuja interdependência não é óbvia. São os percursos do *topos*, dos níveis insertados, e das configurações delegadas. Com seus resultados provisórios, os três juntos dão uma ideia da extensão do domínio explorado, mesmo sabendo que a elaboração de uma semiótica do espaço está ainda longe de ser concluída.

**Abstract :** The brevity of this essay obeys the rules for its genre. Its object is to take a bearing for the author's research in semiotics of space. Building upon the text produced in 2013 on the Semiotisation of space, the present bearing retraces, starting from today's situation, three research paths whose dependency is not obvious. These are the paths of the topos, of embedded scales, and of delegated configurations. Taken together, these three paths and their provisional endpoints provide a good idea of the explored extension, with the provision that we all know that the elaboration of space semiotics is far from being over.

**Auteurs cités :** Émile Benveniste, Georges Dumézil, Algirdas J. Greimas, Louis Hjelmslev, Ian Hodder, Ernst Kantorowicz, Bertrand Russell, Alfred Tarski, Yan Thomas.

**Plan :**

1. Faire le point
2. Trois parcours de conserve
3. Parcours du topos syntaxique
4. Parcours des échelons enchâssés
5. Parcours des configurations déléguées
6. Refaire le point en guise de clôture

# Règles, régularités et création

## Présentation

S'il se trouvait un botanicien ou un jardinier parmi les lecteurs de cette revue, le présent dossier consacré au rôle des règles (et de ce qui peut en tenir lieu) dans les processus de « création » lui apparaîtrait comme une *nouvelle pousse*, un « rejeton » né sur le tronc d'un dossier précédent, celui sur le Rythme — « entre schématisation et interaction », était-il précisé — paru ici il y a six mois (AS, II, 3, 2022) suite à un Forum tenu en février-mars 2021 pour le préparer.

Au cours de cette réunion (sous forme de vidéo-conférence), une divergence était apparue à un moment où la discussion portait (déjà) sur la création, en l'occurrence dans le domaine de la musique. Certains participants voyaient dans l'existence de « patterns » rythmiques, de règles de composition ou d'autres conventions encadrant la production des œuvres, des entraves à la libre invention. D'autres considéraient au contraire ces éléments comme la condition même de possibilité de toute forme de création. Quelle que soit la position qu'on adopte, n'y a-t-il pas en tout cas quelque chose de paradoxal, ou pour le moins d'intrigant, dans l'idée qu'une ossature rythmique, modèle même de la régularité avec la rigidité impersonnelle que cela implique, puisse être un élément nécessaire à l'apparition d'innovations personnelles et « créatives » ?

Au-delà du contexte spécifiquement musical, la question nous a semblé mériter d'être reprise d'une manière plus générale, d'autant plus qu'à partir de la distinction établie par Saussure entre « langue » et « parole », la question des rapports entre contraintes systématiques et production innovante n'a cessé de hanter la réflexion structurale, en sémiotique aussi bien qu'en linguistique. Les articles qui suivent sont le résultat des réflexions menées dans cette optique depuis le débat de 2021.

*Règles, régularités et création* : les termes ainsi mis en rapport ne sont à vrai dire que des sortes de mots-clefs renvoyant à deux grosses nébuleuses notionnelles. À côté des « règles » et des « régularités », d'autres dispositifs, très divers en nature — par exemple des usages, quand ils sont solidement établis —, peuvent aussi bien encadrer ou conditionner des processus de production auxquels on attribue un caractère créatif, ou « inventif », ou encore « innovant ». Car autour de l'idée de « création » gravite aussi une série de notions proches — invention, innovation, renouvellement, renouveau, novation, nouveauté — et aussi, par implication, celles d'originalité, de singularité, d'inspiration, de « génie créateur », etc. Devant une telle prolifération, que faire ?

Prétendre donner une définition de *ce qu'est*, « en soi », « la création » n'aurait ici aucun sens. Certes, entre non sémioticiens, il paraît souvent normal de penser que puisque le mot « création » existe, existe forcément aussi, dans le monde, quelque chose de substantiel, de précis et de reconnaissable auquel ce mot renverrait. Comme ce n'est évidemment pas le cas — aucune réalité extérieure ne peut servir de référence pour trancher —, chacun y va de sa définition en prétendant qu'elle dit plus exactement que celle du voisin ce qu'est véritablement « la création ». De cette sorte de sémasiologie spontanée, qui prend pour ainsi dire la langue « au mot », ne peuvent résulter que des disputes sans fin. Pour en sortir, adopter par convention l'une quelconque des définitions lexicales en compétition (par exemple celle « du » dictionnaire, en faisant comme s'il n'y en avait qu'un) pourrait être une solution. Au moins, on saurait enfin de quoi on parle : non pas de la création même mais de ce que le dictionnaire appelle comme cela. Malheureusement, comme dans ces conditions on n'en saurait toujours pas plus sur « la création en soi », la confrontation entre points de vue divergents reprendrait vite le dessus.

La démarche sémiotique, qui, elle, se donne pour objectif de saisir le sens des relations entre des éléments et non pas de révéler l'essence des choses, coupe court à ce genre de discussions in-terminables par nature. Dans le dossier qui suit, les contributeurs s'abstiendront donc, par principe, de statuer sur ce que pourrait être, « en soi », « la création ». Ce qu'on y trouvera en revanche, c'est la description de divers types de *configurations syntaxiques*, interactionnelles, effectivement observables dans les pratiques que peut en gros recouvrir l'une ou l'autre des acceptions courantes du terme.

Toutes ces configurations ont en commun de mettre, explicitement ou implicitement, en relation les trois pôles suivants : *i*) des états de choses définis, ou certaines « matières premières », ou certaines pratiques en vigueur ; *ii*) des agents qui les transforment ; et, entre les deux, *iii*) certains dispositifs qui peuvent prendre la forme stricte de systèmes de règles ou de « grammaires » mais aussi celle de simples usages, recettes, procédés ou procédures convenues. Quels qu'en soient la nature et le degré de normativité, ces dispositifs médiatisent les rapports entre le donné initial et l'opérateur du changement en contribuant à définir les conditions de la transformation du premier par le second.

Ce modèle s'apparente à celui, plus général, que nous avons présenté il y a une douzaine d'années dans un article relatif à la notion de prise. Nous y distinguons déjà trois positions : celle de l'*operandum*, ou matière à transformer ; celle de l'*operator*, qui « opère » sur cette matière, pour la transformer ; celle de l'*operans*, élément médiateur, « outil », à l'aide duquel le premier transforme le second. A partir de là on peut immédiatement prévoir au moins deux types de créations : alors que le Créateur divin, et lui seul, peut, comme on dit, faire sortir l'être *du néant* (donc sans *operandum* préexistant), et cela par la seule grâce de son Verbe (c'est-à-dire sans aucun *operans*), les créateurs de ce monde, en chair et en os, sont des opérateurs de transformation qui ne travaillent — ne peuvent inventer, innover, « créer » — qu'à partir d'états de choses ou d'états de l'art préalablement donnés (c'est l'*operandum* qu'ils vont transformer) et qui, pour cela, ont besoin de tirer parti de quelque *operans* existant, qu'il s'agisse, par exemple, d'instruments opératoires disponibles, de conditions extérieures favorables ou de compétences spécifiques qu'ils ont acquises.

En fonction de l'infinie diversité des domaines d'activité imaginables, ces adjuvants de la créativité pourront prendre les formes les plus diverses, et notamment celle de systèmes de règles. Par exemple, s'agissant d'un jeu, c'est en premier lieu la règle même du jeu qui, en fondant la possibilité de jouer tout en délimitant les coups permis, constitue l'*operans* de base. S'il s'agit d'art, l'*operans* sera constitué par les principes de composition en vigueur (souvent fixés en termes de « genres » distincts) ainsi que l'éventail des techniques, des savoir-faire, des procédés de construction disponibles, dont l'artiste aura pu acquérir la maîtrise. De la même façon qu'un grand joueur ouvre des perspectives de jeu jusqu'alors inédites en jouant à partir et avec les règles du jeu, l'écrivain ou le cinéaste créatif renouvelle la langue de son art en exprimant une vision singulière à travers une pratique inédite des règles, en particulier de genre, propres au système d'expression dont il se sert.

Des manières diverses dont les trois éléments en question peuvent s'agencer découle la diversité des processus transformateurs analysés au fil du présent dossier. Ils mettent respectivement en œuvre autant de syntaxes particulières. Une fois l'une ou l'autre de ces syntaxes identifiée par un auteur, il est souhaitable, pour plus de commodité, de lui donner un nom. « Création » est le nom ici attribué, de façon mi-arbitraire mi-motivée, à l'une de ces syntaxes. Le mot en question change alors de statut : ce n'est plus exactement le nom commun usuel, avec les dénnotations et connotations variables qu'il véhicule selon les contextes. Au lieu de cela, il devient un méta-terme sémiotique : en l'occurrence, le nom d'une syntaxe interactionnelle transformationnelle particulière, distincte d'autres syntaxes qui, à leur tour, une fois repérées, décrites, analysées, appelleront des dénominations sémiotiques propres, évidemment différentes puisqu'elles désigneront des processus de transformation en partie différents. D'où l'apparition, à côté de l'étiquette « création », d'autres métatermes tels qu'en particulier ceux d'« invention » et d'« innovation ». Mais l'utilisation de ces

termes, pas plus que celui de « création », n'a pour objectif de fixer *ex autoritate* « ce qu'est » l'invention ou l'innovation.

L'enjeu de ce travail, on l'aura compris, ne se situe donc pas sur le plan de la terminologie. On ne part pas des mots pour dire ce qu'ils désignent mais, à l'inverse, de dispositifs relationnels et de processus interactionnels auxquels, une fois décrits, on accolé des étiquettes à des fins pratiques de reconnaissance. C'est là, à notre sens, un principe général de la démarche sémiotique. A tel point que peu importe au fond si ce qui sera baptisé *création* dans ce qui suit n'est pas, aux yeux de certains lecteurs, « de la création » mais, selon leur vocabulaire coutumier, devrait être appelé plus modestement « innovation » ou, plus pompeusement, « invention de génie ». Ce qui compte en effet n'est pas le nom donné aux choses repérées (n'était la difficulté de mémorisation, on pourrait se contenter de leur donner des numéros) mais le *repérage même* de syntaxes différenciées et l'identification précise de *ce qui les différencie*.

Voilà un objectif certes plus humble que de statuer sur l'essence des choses. Mais il s'inscrit dans une perspective de modélisation qui ne manque pas pour autant d'ambition. La juxtaposition des descriptions effectuées permet d'ores et déjà d'envisager l'étape ultérieure de cette recherche. A mener de préférence en équipe, elle devrait consister en premier lieu à rendre les descriptions conceptuellement plus homogènes qu'elles ne le sont au stade actuel, où chaque contributeur a travaillé de manière relativement isolée. A partir de là, il devrait être possible de rapporter les unes aux autres les configurations repérées, de les *interdéfinir* à l'intérieur d'un modèle dont la méta-syntaxe aiderait à comprendre ce qui rend possible les passages, les parcours, éventuellement les allers et retours entre les unes et les autres. Dans un tel cadre, moyennant quels types de transformations des rapports entre opérateur, matière de départ et système régulateur voit-on apparaître tour à tour des figures susceptibles d'évoquer ce que, le plus couramment, on appellerait un innovateur, un inventeur — ou un créateur ?

Laissant de côté toute prétention à un savoir référentiel, la sémiotique, telle qu'ici conçue et pratiquée, n'a pas renoncé, on le voit, à la visée de connaissance systématisante que suppose la compréhension de la dynamique des choses, des gens et des pratiques.

Eric Landowski

# Maîtres des règles. De la notion de « code » à la grammaire de l’imaginaire

**Guido Ferraro**

Université de Turin

## Introduction

En vérité, on ne sait pas même très bien de quoi il s’agit, en sémiotique, quand on parle de règles et de régularités, car il y a tout un ensemble de concepts apparentés : on parle de conventions, d’unités codifiées, de schémas, de modèles, de pratiques sociales consolidées... Même l’opposition *système / procès* ne nous aide pas à comprendre mieux : comme on le verra ci-dessous, un ensemble de règles, parce qu’il présente un caractère systématique, n’est pas pour cela exclu des caractères qui sont propres aux procès sociaux. Les choses ne semblent pas plus claires si on considère le rapport entre *règles* et *créativité* : on peut penser qu’il existe des règles de la créativité, ou vice versa qu’on crée *contre les règles*, simplement en les transgressant, ou bien en appliquant des règles différentes de celles qui sont habituelles, ou encore que l’agir créatif est lui-même une activité qui produit des règles, ses propres règles<sup>1</sup>.

Je vais essayer de faire face à cet enchevêtrement conceptuel en partant d’une attitude anthropologique, c’est-à-dire à partir de l’idée que tout système de règles est, en tant que tel, le résultat d’un processus créatif : il s’agit toujours de produits de l’intellect humain, foncièrement conçus pour permettre et soutenir

---

<sup>1</sup> On peut rappeler à cet égard l’idée d’Umberto Eco, qui voyait l’invention comme une « institution de code », *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975, p. 315.

nos possibilités d'expression. J'envisagerai donc un système de règles non pas comme un ensemble de limitations et d'interdictions, mais comme, en premier lieu, un ensemble de *ressources*.

Dans mon effort de tracer un parcours si possible clarifiant, je vais aussi m'appuyer sur les créateurs eux-mêmes — les auteurs de littérature, cinéma, musique, œuvres visuelles... — pour ce qu'on peut tirer, plus que de leurs discours théoriques, de ce qui est implicitement argumenté dans leurs œuvres et illustré dans leurs processus créatifs. Je crois aussi utile de rappeler que l'idée de la présente exploration collective du rapport entre règles et créativité est née des réflexions que nous avons menées ensemble dans un précédent forum sur le *rythme*, dont est issu le numéro précédent de cette revue. Il est beau en effet qu'il y ait des fils de discours qui se poursuivent à travers des étapes successives, en abordant des thèmes qui ne sont au fond que partiellement différents. Le rythme nous était apparu comme une étrange entité qui se présente à la fois comme modèle élémentaire d'une règle extérieure, comme un principe d'organisation auquel il faut se conformer, et comme un instrument de variation créative individuelle. D'une certaine manière, nous reprenons donc ce discours où nous l'avons laissé.

### « Codes », « langues », et formes d'action sociale

Je vais donc partir (ce qui me semble inévitable) de la sémiotique des années 1970. On utilisait alors des termes ensuite tombés, dans une certaine mesure, en désuétude, comme c'est le cas surtout pour la notion de « code ». Il est vrai que notamment dans la vision sémiotique d'Umberto Eco, cette notion est restée toujours centrale<sup>2</sup>, mais cela fait partie d'une orientation secondaire, qui mène la réflexion sémiotique vers une direction toujours plus philosophique. À d'autres égards, ce terme fait penser à la version vulgate de ce médiocre modèle de la communication qu'on a injustement attribué au pauvre Roman Jakobson, modèle qui nous ramène à la vision mécaniste et disqualifiée de la cybernétique. Dans leur *Dictionnaire*, Greimas et Courtés soulignent la variété et l'ambiguïté des utilisations de ce terme, ainsi que les usages naïfs liés à la reprise des concepts de la théorie de l'information<sup>3</sup>. Cependant, ils font également référence à une utilisation plus mature, de sorte que le concept inclurait la *morphologie* et la *syntaxe*, donc les deux composantes qui sous-tendent la production textuelle. En ce sens, ils soulignent aussi la dérivation du concept saussurien de « langue ».

Il y avait en effet quelque chose de beaucoup moins banal, qui sur la poussée de cette vague semblait destiné à disparaître de l'horizon, à savoir la vision des *règles comme fait social* que Ferdinand de Saussure avait condensée dans le concept de *langue*. Comme dans d'autres cas, la vision de Saussure était marquée par un excès de simplification ; déjà Hjelmslev avait proposé d'articuler le concept saussurien dans au moins trois composantes différentes, dites *schéma*, *norme* et

<sup>2</sup> Voir en particulier son *Trattato di semiotica generale*, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

*usage*<sup>4</sup>. Mais ce qui nous rend plus difficile de faire référence à Saussure, c'est le fait que sa théorie se limitait à considérer des systèmes de corrélation signifiant / signifié sur base *arbitraire*, alors que les systèmes dont nous nous occupons surtout (de la littérature au cinéma, de l'expression musicale aux arts visuels, etc.) ont tendance à employer des corrélations de nature *analogique*.

Il faut en tout cas remarquer que Saussure, à propos de la notion de *langue*, oscille entre deux conceptions très différentes. La première est de caractère, dirions-nous, normatif au sens *libéral*, car la langue se propose comme un ensemble de règles placées au-dessus des individus, mais *neutres* par rapport à leur faire sémiotique : de sorte que chacun, grâce à ces règles, peut exprimer librement sa pensée. L'autre conception, très différente, voit en revanche dans l'institution sociale de la langue une force capable de façonner l'organisation de la pensée et de conditionner les productions expressives possibles par les membres du groupe. Cette perspective, avec tous les appuis qui pourraient être trouvés dans la pensée de Heidegger et de Lacan, et peut-être de Wittgenstein et de Humboldt, se répandit fortement dans les années 1970, amenant beaucoup de monde à répéter le *mantra* selon lequel nous serions « parlés par notre langue ». On voit encore ici une simplification, mais significative, car elle nous conduit à penser que *chaque ensemble de règles*, précisément parce qu'il permet, promeut et facilite certaines modalités d'expression, par cela même en défavorise d'autres, les rendant du moins improbables. Cette perspective est intrigante dans le domaine du langage, mais beaucoup plus évidente et indispensable quand on la transpose dans d'autres domaines sémiotiques. Bien que, à propos de ces concepts, on puisse mener des discussions philosophiques sans fin, tout le monde s'accorde à dire que, par exemple en peinture, la « grammaire impressionniste », ou « cubiste », ne constitue pas du tout un système de règles neutres, mais correspond déjà en elle-même au choix d'une perspective, à une manière déterminée de parler du monde.

Les considérations de Saussure ne se limitaient pas au niveau lexical : il remarquait par exemple comment les règles de la flexion verbale correspondent, dans différentes langues, à différentes manières de conceptualiser l'expérience du temps<sup>5</sup>. Et c'est précisément sur la conceptualisation du temps qu'a ensuite beaucoup travaillé Benjamin Lee Whorf, notamment grâce à ses études sur la langue hopi<sup>6</sup>. Ce n'est pas ici le lieu de discuter de la justesse de ses études ; sa thèse centrale est que les catégories de la langue guident de manière décisive la façon dont nous percevons et structurons mentalement les faits d'expérience. Cette perspective change profondément l'idée du rôle qu'il convient d'attribuer aux règles, et peut-être encore plus l'idée du *rapport entre règles et créativité* — étant donné que nous pensons qu'une tâche des esprits créatifs est justement de *changer notre vision du monde*.

---

4 L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, chapitre « Langue et parole ».

5 Cf. *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, nouvelle éd., 1967, pp. 161-162.

6 *Language, Thought, and Reality*, Cambridge, M.I.T. Press, 1956.

En 2016, une équipe de cinéastes (Ted Chiang, Eric Heisserer, Denis Villeneuve et d'autres) a produit un film d'imagination intitulé *Arrival*, explicitement fondé sur l'*hypothèse Sapir-Whorf* : il raconte l'arrivée d'extraterrestres dont les hommes ne peuvent pas comprendre le langage (en l'occurrence plus graphique que verbal). La protagoniste, professeur de linguistique, déchiffre enfin une partie de ce langage, qu'elle découvre fondé sur une manière profondément différente de conceptualiser l'expérience, notamment du point de vue de l'organisation du temps. Ce faisant, la chercheuse se trouve elle-même impliquée dans ce système d'expression « alien », ce qui permettra non seulement d'arriver à la solution du problème posé par l'histoire, mais aussi d'amener les êtres humains à modifier profondément leurs modes de relations réciproques. Ce qui nous intéresse, c'est de voir comment cette histoire imaginaire est profondément centrée sur l'étude des *règles d'une grammaire*, et sur la reconnaissance de l'influence qu'elles ont sur la perception des faits de notre vie. Cela est même rendu tout à fait palpable pour le spectateur par un récit bizarrement non linéaire, comme si la grammaire du film était contaminée par les traits de cette sémiotique toute autre ; le spectateur doit finalement accepter que cette histoire ne puisse être comprise que comme ayant une structure circulaire, étrangère au principe selon lequel ce qui précède est la cause de ce qui suit. On fait ainsi l'expérience, bien qu'imaginaire, de voir les choses à travers les règles propres à *une grammaire qui n'est pas la nôtre*. Le point est, pour nous, que le cinéma peut montrer une façon différente de voir le monde : une façon terrestre, certes, mais en même temps réellement *étrangère*. Et de fait, *c'est une question de grammaire*.

Ce film nous intéresserait moins s'il s'agissait d'une invention atypique. Mais il s'inscrit dans un flux plus large de textes narratifs remontant aux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et qui culminent dans ce qui est considéré comme l'une des pierres angulaires de l'imaginaire contemporain, à savoir la trilogie cinématographique de *Matrix*. Au début de cette histoire compliquée, les hommes sont présentés comme prisonniers de machines informatiques qui programment un monde artificiel, construit par leur langage. Puis, en suivant l'évolution de l'histoire, on comprend que cette fiction narrative ne fait que projeter sur les machines des aspects de la société humaine qu'il nous est difficile de penser et d'accepter directement : ce sont nous, les hommes, qui utilisons le langage pour établir des configurations du monde et élaborer une image de la réalité collectivement partagée. Comment ne pas rappeler ici cette observation d'Émile Durkheim : « sans doute, en un sens, notre représentation du monde extérieur n'est, elle aussi, qu'un tissu d'hallucinations »<sup>7</sup> ?

Est donc en train de s'affirmer, dans la culture diffuse, le principe selon lequel les règles ne s'imposent pas de l'extérieur mais, bien que nous puissions en être peu conscients, viennent *de nous*, et tendent à définir la représentation

---

<sup>7</sup> *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, P.U.F. 1960, p. 325. Pour une réflexion sur la théorie sémiotique de Durkheim, cf. G. Ferraro, « Antenato totemico e anello di congiunzione. La connessione tra "sacro" e "segno" nel pensiero di Émile Durkheim », in N. Dusi et G. Marrone (éds.), *Destini del sacro*, Rome, Meltemi, 2008.

de la réalité que la culture dont nous faisons partie décide de projeter sur les objets du monde. On voit les règles comme *la forme de notre pensée*, et en même temps, et par conséquent, comme ce qui établit *la forme du monde*. J'ai cité à ce sujet un grand auteur injustement ignoré dans les histoires de la sémiotique, car cette perspective correspond à cette forme de *kantisme sociologique* proposée par Durkheim : pour lui, les catégories et les règles qui régissent la langue ainsi que les systèmes symboliques ne sont pas « expression » ou « représentation » d'entités extrasémiotiques (le groupe, la société...) car de son point de vue ces entités constitutives du social sont immédiatement des réalités de nature sémiotique : ces règles, et les systèmes de représentations collectives qu'elles établissent, sont directement des *formes d'action sociale*, concept que nous devrions considérer très attentivement. Et en fait nous pouvons déjà donner à partir de là une réponse à une question que nous avons posée : les systèmes de règles, faisant partie intégrante de l'agir social, se présentent comme des *procès dynamiques*, et c'est en tant que tels qu'ils devraient être étudiés.

### Sur le statut des règles de la grammaire narrative

Une des raisons pour lesquelles l'intérêt pour les *codes* et les systèmes de règles a nettement diminué dans la sémiotique des années 1970 a sans doute été le déplacement de l'attention du niveau du *système* vers celui du *texte*. Ce qui est compréhensible, mais en même temps naïf, car les deux niveaux sont évidemment en rapport de présupposition réciproque : l'étude du système se fait par l'analyse des textes, et l'analyse des textes suppose la référence à des catégories et des modèles plus généraux (comme c'est le cas des modèles actantiels, des schémas canoniques, etc.) dont, comme je vais maintenant essayer de le montrer, le statut d'unités codifiées risque d'être négligé.

Considérons les règles de la syntaxe narrative. Vladimir Propp a montré comment les contes de fées russes, qui semblent l'expression d'une fantaisie enchantée et débridée, obéissent tous à un modèle de construction rigide et fixe<sup>8</sup>. On peut omettre certains éléments constitutifs, mais on ne peut pas les modifier, en intervertir la place, les remplacer par d'autres : la logique qui régit ce schéma de composition doit être maintenue inchangée. Nous pouvons certes constater que Propp, dans une certaine mesure, a forcé cette rigidité, ou que dans son corpus de contes il faudrait distinguer au moins deux schémas de composition sensiblement différents, mais cela ne touche pas l'idée centrale, qui a donné à Greimas la possibilité de parler d'un schéma narratif « canonique » : un schéma essentiel, qui résume plusieurs des règles de base pour la construction des textes narratifs.

Or, le schéma de composition de Propp n'est ni universel ni idéologiquement neutre : il transmet aux jeunes générations un modèle pour conceptualiser l'histoire personnelle en termes d'une suite de moments de croissance, accomplis grâce à une série d'épreuves régies par un *contrat*. Ce contrat intervient pour relier deux Manques, l'un du Sujet et l'autre du Destinateur, et ainsi permettre de

---

<sup>8</sup> *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

faire correspondre entre elles des entités disparates, placées les unes sur le plan des valeurs objectives (résultats d'un faire matériel), les autres sur le plan des valeurs subjectives, en soumettant ainsi la définition identitaire du Sujet à cette grille de valeurs institutionnelle dont le Destinateur se porte garant. Cela conduit en fin de compte à la fusion entre le plan contrôlé par une instance normative et le plan subjectif et opérationnel où agit le protagoniste : une fusion particulièrement bien représentée par le mécanisme narratif de la séquence des *Noces*<sup>9</sup>. Tout cela représente une manière spécifique, l'une des différentes manières possibles, de conceptualiser le rapport entre individu et groupe, entre action et identité, entre le désir et l'assujettissement, entre la force des aspirations et celle de l'autorité. Et cette idée d'une fusion harmonique entre les programmes narratifs des individus et ceux des institutions serait tout à fait inconcevable sous d'autres perspectives. Ce schéma narratif constitue donc une *entité codifiée*, dans le sens où il convient de parler de *codes culturels*, de manière à éviter de considérer ces structures syntaxiques comme universelles, existantes hors de l'histoire et des pratiques sociales de production de sens. Les règles de la narration cèdent décidément leur apparence d'appareil purement formel, pour révéler leur nature idéologique : « idéologique » au sens propre, car ceux qui vivent dans ce genre de culture intériorisent ce modèle, si bien qu'ils le perçoivent comme une donnée d'expérience, objectivement constatable dans les faits de la « vie réelle ». Les règles de cette grammaire constituent vraiment le socle d'une *action sociale*, et c'est précisément pour cela que tout le monde ne peut pas en partager les valeurs sous-jacentes ; un auteur de culture *romantique*, par exemple, ne le ferait jamais : il refuserait explicitement de jouer à l'intérieur de ces règles, et ferait tout pour en proposer d'autres.

### **Créativité : voir le monde sous une autre lumière**

Il faut donc penser les règles non seulement comme le *produit* de notre volonté partagée, mais aussi comme un ensemble de normes que nous trouvons *déjà constituées* et dont nous devons prendre nos distances si voulons être *créatifs*. Voyons ce qu'explique à ce sujet un cinéaste au talent créatif, M. Night Shyamalan, conteur génial qui par la suite a malheureusement pris des chemins beaucoup moins intéressants. Le film de 1999 qui l'a fait connaître, *The Sixth Sense*, s'ouvre sur l'image insistante d'une lampe à incandescence qui s'allume progressivement, de l'obscurité totale à la pleine lumière<sup>10</sup>. Lors d'une première vision du film, personne n'y prête attention, mais il se peut qu'à une deuxième vision le spectateur y reconnaisse une allégorie très facile à lire : le passage progressif de l'obscurité à la lumière renvoie évidemment au passage d'une incapacité à comprendre à une connaissance acquise. De fait, ce film raconte précisément

9 Pour cette relecture de la logique constitutive du schéma de Propp, voir G. Ferraro, *Teorie della narrazione*, Rome, Carocci, 2015.

10 Pour une analyse plus détaillée voir G. Ferraro, *Fondamenti di teoria sociosemiotica*, Rome, Aracne, 2012, pp. 117-124.

l'histoire d'un psychologue qui, seulement à la fin, après beaucoup de difficultés, arrive à trouver quel est le problème qui angoisse son jeune patient. Il est donc facile de comprendre que cette image présentée en ouverture annonce le sujet même du film : on va nous expliquer comment on passe de l'incompréhension à la connaissance.

Très simple, dirait-on... mais on va voir que ce n'est pas le cas. La facilité d'interprétation de cette image découle évidemment du fait qu'il s'agit d'une occurrence (*token*) de quelque chose de plus général *que nous connaissons déjà* (*type*). Une petite lampe qui s'allume est en plusieurs langues, et dans le langage graphique universel des bandes dessinées, une métaphore répandue pour dire « J'ai eu une idée », ou « J'ai enfin compris ». Il y a bien sûr une règle là derrière : tout cela repose sur un modèle conventionnel. Si on comprend cette image, c'est parce qu'elle fait déjà partie de notre bagage sémiotique. Faut-il en déduire qu'on ne peut comprendre que *ce qu'on connaît déjà* ? En fait, le développement de ce récit tend à montrer précisément l'inverse : nous ne devons pas présumer qu'on puisse comprendre le réel en y superposant des *modèles déjà connus*. Telle est l'erreur du protagoniste, psychologue incapable d'une véritable écoute, qui ramène ce que son patient lui raconte aux modèles qu'il a appris dans les livres, superposant ainsi au cas nouveau les catégories (donc les *règles interprétatives*) préétablies de son savoir. Mais comment pouvons-nous atteindre des connaissances qui ne soient pas prédéterminées par notre savoir acquis ? Il est vrai que l'écran noir qui, au début, s'illumine progressivement, peut aussi bien renvoyer à la projection cinématographique elle-même, et ainsi devenir (grâce aussi à des confirmations ultérieures) une métaphore du cinéma : qu'est-ce en effet que le cinéma sinon le lieu de la surprise, et de la possibilité de voir le monde, pendant un certain temps, à travers les yeux d'un autre ?

Plus précisément, comment ce film, en dessinant une configuration métaphorique nouvelle et créative, montre-t-il la manière dont son protagoniste parvient à comprendre ce qui lui était d'abord obscur ? Voilà le premier épisode décisif : le psychologue réécoute pour la énième fois la bande audio sur laquelle sont enregistrés ses entretiens avec un patient précédent, mais cette fois il ne saute pas la partie qui serait par définition *insignifiante*, la partie *vide* car correspondant à son *absence* momentanée. C'est précisément là qu'il trouve les indices qui le conduiront à la solution. Il y a ensuite toute une série d'épisodes similaires, où l'on comprend une vérité en regardant dans des espaces qui devraient être *vides*, dans des lieux *insignifiants*, en donnant un sens à des paroles et des gestes qui sembleraient *sans importance*. Cette série d'épisodes différents mais que nous sentons unis par une certaine *équivalence de sens*, conduit le spectateur à saisir la présence d'une nouvelle structure sémiotique *créée* dans le texte, et dont nous comprenons la valeur : il y a donc une autre façon de connaître. Ce qui peut, entre autres, nous amener à réinterpréter encore l'image de départ, maintenant en rendant pertinent le fait que la lumière qui s'allume au début du film s'enfonce dans une cave, c'est-à-dire dans un lieu par définition réservé à l'obscurité : là où la lumière est donc une présence *inattendue, divergente et anormale*.

Ce film prend ainsi position du côté de ceux qui pensent que la tâche des créateurs est de nous conduire *au-delà des manières habituelles de voir les choses*, en nous surprenant par d'autres perspectives et d'autres dispositifs sémiotiques. Cependant, ce film et son mécanisme créatif n'impliquent la *violation d'aucune règle* ; au contraire, nous y voyons mise en œuvre une règle bien connue en grammaire narrative<sup>11</sup>, celle selon laquelle la partie *finale* d'un texte narratif expose le « contenu posé », c'est-à-dire ce que le texte veut affirmer, son noyau sémantique et conceptuel, tandis que les segments *initiaux* proposent un « contenu inversé » : ils expriment le contraire de ce qu'en fin de compte le texte affirmera. On a trop peu réfléchi à la façon dont ce principe ouvre une perspective d'intérêt décisif sur la dimension syntaxique du récit et sur les *règles génératives* qui gouvernent la construction du texte. Tout d'abord, nous voyons ici dépassée la simple représentation linéaire de la syntagmatique textuelle, que nous découvrons dissimuler un dispositif basé sur des relations d'opposition paradigmatique. À bien y regarder, nous sommes face à une forme de dynamisation du principe saussurien du *sens par différence* (la différence valorisante est projetée sur l'écart entre le début et la fin du récit). Nous découvrons ici la possibilité de développer un espace laissé dans l'ombre par le modèle génératif de Greimas : l'espace où nous voyons comment les séquences qui composent la structure sémio-narrative (niveau « superficiel ») vont s'établir par un processus progressif d'expansions et de renversements.

A cet aspect syntaxique peut être aussi liée la distinction entre *topic* et *focus*, aujourd'hui redevenue d'actualité, où on entend par *focus* ce que le texte soutient comme affirmation propre, *savoir nouveau et original*, et par *topic* le thème qu'il pose au début, la question d'où il part, mais aussi ce qui est déjà connu, savoir partagé mais dépassé, dont le texte entend prendre ses distances<sup>12</sup>. De cette façon, on constate que le mécanisme d'opposition entre le début et la fin d'un récit (du contenu inversé au contenu posé) constitue déjà en soi un dispositif qui présente, dans la séquence narrative, la manière dont peut intervenir un processus d'*innovation* : nous pouvons considérer la structure grammaticalisée du récit comme un mécanisme permettant d'aller de l'ancien au nouveau, du passé au futur, de l'actuel au possible, du réel à l'imaginaire.

Ces principes s'appliquent très bien au cas du film dont nous parlons : la lumière qui s'allume au début pose évidemment une *question*, annonçant le thème que le texte va aborder (*topic*). Mais cette image stéréotypée se renverse ensuite dans l'idée clé qui correspond au *focus* du texte, et qui conduit à la résolution conclusive. Si on y réfléchit, allumer cette ampoule électrique est un processus guidé par un agent sujet : elle s'allume à la suite d'un geste délibéré, elle est un outil au service de notre regard : *nous voyons là où nous dirigeons le faisceau de lumière*. L'inversion concerne donc la définition du lieu du savoir : celui-ci est

11 Cf. G. Ferraro, « Du début à la fin. Aventures du sens et de l'écriture dans les textes narratifs », *Actes Sémiotiques*, 123, 2020.

12 Pour une discussion sur la valeur actuelle de la relation *topic/focus*, cf. G. Ferraro, *Semiotica 3.0*, Rome, Aracne, 2019, chap.II.

en définitive placé non pas au centre, sous le faisceau de lumière, mais plutôt *au-delà* de sa limite et de son espace évident, au-delà du lieu où notre regard est habituellement *guidé*.

Cette dynamique est aussi proche de ce que Lévi-Strauss disait à propos de l'espace de l'*imaginaire*, espace qu' il distinguait (à l'intérieur de l'univers narratif) de l'espace du *réel* et de celui du *symbolique*<sup>13</sup>. Bien qu'à première vue le domaine de l'imaginaire paraisse relever d'une fantaisie *sans règles*, Lévi-Strauss le reconnaît comme résultat de l'application de règles formelles de transformation bien précises, liées notamment à des mécanismes de négation et de renversement. Des règles, donc, qui agissent comme des *matrices de créativité*. Ce genre de processus dynamique permet d'élargir sans limites le terrain de notre imaginaire, d'établir de nouvelles directions expressives, de créer des figures et des récits radicalement inédits — cela grâce, justement, à l'action d'un *système de règles*.

De plus, dans la vision d'un chercheur en sciences sociales comme Lévi-Strauss, ces mécanismes ne doivent pas être conçus en termes de simples processus formels : il s'agit de pratiques sociales qui servent à exprimer des divergences de pensée, des positions culturelles distinctes. Ces transformations sont sémantiquement et pragmatiquement orientées, inscrites dans le cadre de confrontations dialogiques et polémiques. Exactement comme nous l'avons vu à propos de notre exemple : il ne s'agit pas simplement de se montrer « créatif » en produisant d'une façon ou d'une autre une inversion de contenu (par exemple le contraire d'une lampe qui s'allume) — mais plutôt de prendre position et de soutenir une manière de penser qui s'oppose à la manière courante pour aller *dans une direction autre et bien définie*. En d'autres termes, au lieu d'aller « contre les règles », il s'agit d'aller *vers d'autres règles*.

## Révolutions littéraires

Il n'est pas surprenant que les auteurs, en particulier ceux qui créent des récits littéraires, se montrent conscients de la manière dont leurs œuvres relèvent de formes et de modèles dont ils perçoivent les valeurs idéologiques et la détermination historique. Il en va de même dans d'autres domaines de la créativité, à tel point que nous savons qu'une œuvre picturale ou photographique vaut souvent en premier lieu en tant que réflexion sur les modes de la représentation visuelle, de même qu'une œuvre musicale semble « méta-réfléchir » sur l'essence même de la musique. Et ainsi de suite.

Parmi les nombreuses références littéraires possibles, laissons de côté les plus évidentes et les plus récentes, Italo Calvino ou Alain Robbe-Grillet par exemple, eux-mêmes d'ailleurs influencés par les théories sémiotiques, et tenons-nous en à un classique reconnu comme d'un intérêt particulier, *Jacques le fataliste et son maître*. De son auteur, Denis Diderot, nous ne pouvons ignorer ni la position historique (à la veille de la Révolution) ni la qualité de principal créateur de cette

---

13 Voir G. Ferraro, *Il linguaggio del mito*, Rome, Meltemi, 2001, pp. 300-305.

*Encyclopédie* qui a tant contribué à changer la conception et le rôle du savoir. Considérons cependant ce livre pour ce qu'il est : une œuvre littéraire et non un texte proprement philosophique. Comme on sait, il présente deux personnages, le serviteur Jacques et son maître, qui, au cours d'un voyage vers une destination indéfinie, se racontent mutuellement leur vie (amoureuse, mais pas seulement). Les deux récits se poursuivent à grand peine, notamment celui de Jacques, à travers une série d'interruptions, diversions et digressions innombrables où s'insèrent d'autres récits, racontés par ces mêmes personnages ou par d'autres, dans un jeu de poupées russes, d'accidents et d'imprévus, ce qui fait de la lecture du roman une aventure accidentée et chaotique. De plus, pèsent lourdement les interventions fréquentes d'un narrateur qui, contre toute logique habituelle, passe de manière incongrue de l'être assis sur le plan de l'énonciation au bouger sur celui de l'énoncé, jusqu'à se disputer avec ses lecteurs ou à déclarer qu'il n'a aucun contrôle sur ses personnages.

Comme tout le monde le note, le roman pose certes le problème de l'existence d'un destin, avec Jacques qui, fataliste tel qu'il se déclare, soutient que tout ce qui se passe est déjà écrit « là-haut », comme sur un grand rouleau qui se déroule petit à petit. On peut donc dire que le *topic* du livre est celui de la *contingence des événements*, mais une lecture plus pertinente et plus respectueuse du texte me semble permettre d'y voir surtout une réflexion sur le rapport entre contingence et forme narrative. Cela parce que, de mille façons, le livre, qui déclare plusieurs fois qu'il *n'est pas un roman*, amène à réfléchir sur les façons dont la narration est habituellement organisée, sur les motifs et le sens du narrer, et sur les règles qui y sont sous-jacentes. D'autre part, les références fréquentes à la façon dont le narrateur organise son récit et à la façon dont ses lecteurs vont le lire, ainsi que la référence au « grand rouleau » où tout est déjà écrit, orientent l'attention sur la nature de l'écriture littéraire en tant que telle. Tout cela, associé à une irrépressible passion de raconter, détermine une imbrication incontrôlable de récits de toutes sortes qui ne parviennent qu'à peine à trouver leur place dans les pages du livre, comme s'il s'agissait de prouver qu'il y a dans le monde plus d'histoires qu'on ne peut en raconter, et plus de conteurs qu'on ne peut en écouter. La construction, de type picaresque, des deux personnages qui affrontent leurs aventures dans un voyage sans but — et que l'auteur lui-même compare à Don Quichotte et Sancho Pança — non seulement mélange et confond les deux formes classiques de la construction *diégétique* et *dramatique*, mais inclut des récits des genres les plus divers, anciens et contemporains, du récit chevaleresque au théâtre comique, comme pour nous dire qu'il s'agit d'une réflexion à large spectre sur les mécanismes du récit en tant que tels.

Il serait facile de dire qu'en transgressant de bien des manières les règles traditionnelles, Diderot entend nous rendre conscients de leur présence et de leur action. Mais *Jacques le Fataliste* n'est ni un anti-roman ni une sorte de jeu, et cela parce que les choix de l'auteur ne sont pas simplement extravagants ou subversifs, mais *orientés dans un sens déterminé*. Ce qui est touché par l'ironie et la critique, c'est un ensemble de principes cohérents entre eux et correspondant

à une manière définie de penser, et de raconter, une manière que l'auteur évidemment juge désormais inappropriée. Si, en tant que spécialiste des techniques narratives, on cherche alors quelle est la cible principale des piques critiques de Diderot, il est facile de relever tout ce qui se relie à une conception générale de type aristotélicien — observation d'ailleurs trop facile puisque le roman avoue explicitement avoir « péché contre les règles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Le Bossu ». Mais quelles sont au juste ces « règles » contre lesquelles ce livre « pêche » si gravement ?

Pour commencer, de toute évidence on n'expose pas ici une seule histoire, complète et séparée ; il y a au contraire un grand enchevêtrement de récits différents qui bifurquent ou se croisent de manière imprévisible, qui manquent parfois de conclusion, qui n'ont pas de continuité narrative, qui ne se laissent pas ramener à un point de vue unitaire où situer leur narrateur. De plus, n'est pas respecté le principe d'enchaînement logique des événements, ni l'orientation essentielle vers un point d'arrivée défini et univoque. Sachant que la section finale d'une histoire est la plus décisive, il paraît tout à fait aberrant que l'histoire qui occupe le plus d'espace, celle du protagoniste Jacques — qui commence à la page deux et traverse tout le livre — ne soit pas racontée jusqu'à la fin. En compensation, nous pouvons suppléer à ce manque grâce à trois « Mémoires » (qu'il y aurait pourtant « de bonnes raisons de tenir pour suspects »). Nous avons donc trois fins apocryphes, dont la dernière se termine par une scène triviale et conventionnelle de reconnaissance. Comme pour nous dire : vous voulez la banalité des récits qui s'achèvent à la manière traditionnelle ? Alors, voici le dénouement le plus banal qui soit.

Mais bien sûr, les règles d'Aristote *n'étaient pas de nature formelle*. Il s'agissait, dans sa perspective, de reproduire le réel sous une forme modifiée, afin de le rendre intelligible, généralisable et signifiant, afin de pouvoir y reconnaître des valeurs et des principes éthiques. Hans Ulrich Gumbrecht souligne le lien (ici en négatif) entre ces propriétés : le fait que les histoires de Diderot soient caractérisées par une forte contingence les rend *singulières*, de sorte qu'il est impossible de les référer à des concepts abstraits et à des principes généraux, et en conclusion, elles sont essentiellement *dénuées de sens*<sup>14</sup>. Mais, d'un autre côté, nous comprenons que ce sont précisément ces principes de la narration aristotélicienne qui font, des formes traditionnelles de récit, une construction artificielle et par conséquent insignifiante, trop éloignée de la façon dont se déroule la *vie réelle*. De son côté, Diderot souligne à plusieurs reprises que son non-roman, avec son incohérent méli-mélo d'événements qui se greffent les uns sur les autres, s'avère en dernière analyse beaucoup plus *proche du vrai*. Il y aurait donc une « vérité » qui serait approchée par la manière dont la narration est planifiée, ce qui inclut également la rupture de la relation conventionnelle entre le narrateur et l'histoire racontée. À ce propos, Diderot met en doute la validité des deux solutions proposées par l'alternative traditionnelle : l'extranéité

---

14 Cf. H.G. Gumbrecht, *Prose of the World. Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment*, Stanford, University Press, 2021, pp. 69 et 76.

du sujet énonçant au plan du discours énoncé, ou bien son implication en tant qu'acteur participant : se profile ici un sujet énonçant bien plus moderne, placé sur la marge, avec un pied à l'intérieur et un à l'extérieur du discours énoncé.

Car ce que Diderot met en cause dans ce livre, c'est ce qui éloigne le vieux modèle du « roman » de la conception moderne, telle qu'elle sera bien plus tard décrite en particulier par Mikhaïl Bakhtine<sup>15</sup> : une conception polyphonique, ouverte, fondée sur la multiplicité des fils et des niveaux du récit, sur la confrontation entre les voix et les clés de lecture, sur l'absence d'un centre et d'une perspective unitaire<sup>16</sup>. Ce que présente Diderot n'est pas une simple « transgression des règles » mais un éloignement *précisément orienté*, qui, s'écartant d'un ancien système de règles, va dans une direction qui mènera finalement à un autre système de règles — et cela dans le contexte d'un changement culturel décisif, dont l'auteur est de toute évidence un protagoniste. Dans une certaine mesure, peut-être inconsciemment, Diderot a perçu que ces règles de la narration étaient les règles d'un monde qu'il était en train de conduire au crépuscule. En ce sens, changer les règles de l'écriture narrative était donc *une modalité définie d'action politique*.

### **Les maîtres des règles et ces messieurs qui se placent sur les marges**

Le siècle des Lumières mettait en doute — nous en comprenons bien les raisons — une grammaire du récit qui projetait sur les événements un *logos* transcendant, en supposant un ordre de l'univers qui par définition nous sauverait du chaos. Mais quand s'annonce une grande révolution sociale qui affirme une nouvelle conception de la vie personnelle et une nouvelle idée d'une collectivité composite et mobile, alors s'ouvre un chemin qui mène à une autre façon de raconter, plus proche de la perception d'un réel où une multitude d'événements et de critères d'évaluation se croisent de manière inextricable. Ici la contingence, et non la prédétermination, définit le destin individuel. Cela change substantiellement la forme de projection actorielle du rapport Sujet / Destinateur, le second tendant de plus en plus à se dématérialiser et le premier à prendre de plus en plus en main la formulation de ses propres programmes narratifs. Ici, enfin, on se rend compte que le plan des faits vécus et celui de leur mise en discours ne sont plus tellement séparables. Ce sont là, à coup sûr, différents moments historiques et corrélativement différentes grammaires de la narration. Cependant, ces réflexions ouvrent aussi des questions plus complexes et plus générales, concernant le rapport entre la contingence et la réalité, et les façons dont cette réalité est représentée, lorsqu'elle est traduite en récit, en peinture ou par exemple en drame théâtral.

---

<sup>15</sup> *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>16</sup> A. Wall, « Bachtin, Diderot, and the simultaneity of meaning », *Russian Literature*, XXXII, 1992. L'auteur remarque (p. 4) que le texte de Diderot est plus qu'une version rudimentaire de ce que Bachtin appelle *prose polyphonique*.

On peut se demander si ce même processus de représentation, en soumettant le réel à un inévitable système de règles, ne conduit pas à superposer aux choses « réelles » une couche sémiotique artificielle, déformante. Est-ce vraiment le monde observé qui constitue l'objet de ces représentations ? ou bien s'agit-il de nous-mêmes, pris sur le fait, représentés en train d'appliquer au monde ces règles normalisantes ? Voilà que la position du narrateur dans le livre de Diderot, ce narrateur placé sur les marges, un pied à l'intérieur et un à l'extérieur de l'histoire énoncée, prend une signification spéciale. Il rappelle en effet le personnage singulier qui, dans le tableau de Degas, *Le Comte Lepic et ses filles* (considéré par certains critiques comme un exemple clé pour la définition de « ce qui rend moderne l'art moderne »<sup>17</sup>), se tient sur la marge du tableau, regardant la scène, moitié à l'intérieur moitié à l'extérieur, en même temps observateur et observé. Et cela dans une peinture considérée comme fondamentale en ce qui concerne le concept d'*accidentalité* et le sens de la *contingence* qui caractérise au moins une partie de notre sensibilité moderne.

Si Degas se présente, pour nos réflexions, comme un auteur clé, c'est en raison du lien explicite qu'il établit entre *aspiration au réalisme et éloignement délibéré des règles classiques* de la peinture. En ce sens, il est un compagnon idéal de Diderot, qui, à la recherche d'une plus grande « proximité du vrai », rompait avec les règles classiques de la narration. La passion de Degas pour un autre régime de représentation visuelle — celui d'un certain type de photographie — témoigne de son adhésion à un autre type de grammaire, sans confusion avec une recherche de *l'irrégularité* en tant que telle. Hors des manières dont l'art classique soumet le monde à des méthodes de cadrage et d'équilibrage, il peint des espaces irréguliers et des figurations décentralisées ; hors des façons dont le peintre traditionnel porte sur la toile une réalité prédisposée à cet effet, il arrête des moments aléatoires où une femme sèche ses cheveux ou bâille, où une danseuse touche ses mollets douloureux ou arrange une chaussure. Comme dans les photographies prises à la volée et non posées, il peint des sujets accidentellement couverts par d'autres objets ou coupés en deux, invente des cadrages maladroits en contre-plongée, peint des effets de contre-jour qui gâchent la lisibilité des visages, et ainsi de suite. Il essaie de voir, ainsi, s'il est possible de représenter ce qu'habituellement on ne représente pas, de saisir un monde non préparé, non prédisposé pour sa traduction en image.

Mais c'est là plus qu'une méta-réflexion sur les règles d'un genre de peinture, car cela nous amène à poser quelques-unes des questions dernières, et des plus inquiétantes, que la sémiotique peut se poser : de nombreuses formes d'art, narratives, visuelles ou d'autre nature, ne prennent-elles pas la responsabilité de traduire un réel, qui serait autrement dénué d'ordre et de sens, dans une représentation plus ou moins bien arrangée, aplanie, dotée d'un semblant, au moins,

---

17 Cf. Kirk Varnedoe, *A fine disregard. What Makes Modern Art Modern*, New York, Harry N. Abrams, 1990. Pour une discussion sémiotique de ce tableau, cf. G. Ferraro, « Degas e la pittura fotografica : la questione del realismo nella prospettiva della semiotica "neoclassica" », *Lexia*, 17-18, 2014, ou *id.*, *Fondamenti di teoria sociosemiotica*, *op. cit.*, pp. 106-108.

de sens ? C'est une question que Samuel Beckett, entre autres, a abordée dans ses romans, en poussant à l'extrême une réflexion sur l'ambiguïté de l'écriture littéraire : instrument de compréhension et d'exploration du monde ? ou pure tromperie, technique spécialisée dans l'invention de règles et de connexions fictives, d'ordres et de rationalités de l'agir qui n'existent pas en dehors de la littérature ?

Parmi ses chefs-d'œuvre, le roman intitulé *Comment c'est* présente, par sa construction, un intérêt particulier pour la théorie de la narration. Sa forme narrative est en apparence très simple : *état de départ* (le voyage) → *événement* (la rencontre) → *état d'arrivée* (l'abandon)<sup>18</sup>. Cependant, cela donne lieu à un récit complexe et labyrinthique qui, moyennant une habile distribution d'indices, de noms et citations de toutes sortes, aménage par avance, pour chaque type de lecteur, la possibilité de l'interprétation de son choix. Le texte permet en effet aussi bien une lecture classiquement philosophique qu'une interprétation épistémologique ou littéraire, sociologique ou religieuse, etc. Si le lecteur n'est pas assez avisé, il risque de retomber dans l'impasse de *Sixth Sense* : sa petite lampe s'allume (sous la forme de l'une quelconque des isotopies suggérées par le texte), mais elle ne lui sert qu'à *confirmer ce qu'il savait déjà*. Or, on l'a compris, la littérature est faite au contraire, selon l'auteur du roman, pour étonner, pour conduire le lecteur ailleurs, pour lui faire perdre ses repères.

Le héros de *Comment c'est* est, jusqu'au paroxysme, un *homme des règles*. Il utilise tous les indices pour saisir l'ordre du monde dans lequel il se trouve, en jauger les habitants, en reconnaître les espaces et les temps, pour préciser la logique des événements, le principe des relations, et par là comprendre parfaitement le passé, saisir le présent, anticiper l'avenir ; *la découverte de la Règle l'exalte*. Mais la structure narrative est parfaitement à *double face*, et encore une fois semble suivre le principe selon lequel chacun risque de voir confirmé ce qu'il aime penser : si nous sommes convaincus que de cette manière le protagoniste est en train de se leurrer, nous en aurons la confirmation en voyant l'histoire se terminer par sa déception ; si au contraire nous estimons que le protagoniste a vraiment compris les règles qui régissent son monde, nous en aurons la confirmation en voyant l'histoire se terminer avec la réalisation de ses prédictions. Mais si nous comprenons plutôt que la multiplicité des lectures est inscrite dans le texte, et que s'en rendre compte, c'est en saisir l'*indétermination* décisive, alors nous approcherons la vraie valeur de ce roman. Les règles régissent-elles l'ordre du monde, ou bien ne font-elles que commander notre pauvre pensée ?

Comment est-il possible que ce personnage ait à la fois tort et raison, qu'il comprenne les règles de son monde et que pourtant, en fin de compte, cette compréhension lui échappe ? Si son savoir s'avère en tout cas précaire, la raison est que, tout comme le narrateur de Diderot ou comme l'homme placé à la marge du tableau de Degas, il est à la fois observateur du monde et personnage du monde observé, il est le sujet d'un savoir, mais aussi le sujet de faire et d'être

---

18 Pour une analyse sémiotique de ce roman, cf. G. Ferraro, *Semiotica 3.0, op. cit.*, pp. 127-133 et 216-224.

qui est à son tour l'objet de ce savoir. Les deux choses, vivre notre vie de l'intérieur et saisir de l'extérieur les règles qui la régissent, semblent ne pas être compatibles, selon Beckett. De plus, dès les premières lignes, le texte insinue aussi le soupçon que ce qui est exposé à la première personne par le protagoniste n'est pas vraiment sa vie vécue mais seulement une répétition de mots qui émanent de quelqu'un d'autre, d'un narrateur invisible dont le protagoniste ne serait qu'une sorte de rêve.

En envisageant la question de ce point de vue, nous devrions peut-être changer notre idée de ce qu'il faut entendre en pensant aux « règles ». On admet en général que les grammaires définissent la *forme de notre pensée* et par conséquent ce qui établit la *forme du monde*. Mais si nous devons conclure que ce n'est qu'à travers cette forme que le monde acquiert un sens, alors devrions-nous penser que le sens n'habite le monde d'aucune façon, mais se cache dans le cœur des grammaires, seule véritable référence pour notre soif de sens ? Soit un exemple moins abstrait : l'ordre suprême de l'univers qu'il nous semble pouvoir toucher quand nous écoutons l'une des merveilleuses compositions polyphoniques de Bach, est-il quelque chose auquel cette musique renvoie ? ou bien s'agit-il de quelque chose qui n'existe qu'au sein de ce monde musical, comme un rêve construit et soutenu par ses règles — mieux : *par des règles en tant que telles ?*

## Conclusion. Maîtriser les règles

Je conclurai ces réflexions en revenant à l'univers musical, et en particulier à Beethoven (comme dans l'article déjà mentionné sur le rythme). Comme cela a été remarqué<sup>19</sup>, Beethoven a montré qu'il est possible d'atteindre une très haute expressivité et un effet de modernité surprenante en employant des ressources grammaticales (harmonies, progressions, modulations, etc.) typiques de la production musicale de cinquante ans auparavant. Certaines de ses compositions les plus innovantes, et même futuristes, situées au-delà de ce qui pouvait être acceptable à son époque — telle la fugue de la sonate pour piano opus 106, ou celle qui constituait à l'origine le mouvement conclusif du quatuor opus 130 — sont fondées sur un dispositif formel, en l'occurrence celui de la fugue, non seulement repris des temps précédents mais de plus caractérisé par la rigidité géométrique particulièrement accentuée de ses règles de construction !

Pensons en particulier à cet exceptionnel monument musical que constitue l'opus 120, les *33 Altérations d'une valse de Diabelli*<sup>20</sup>. Rappelons, parce que la référence n'est pas extérieure à la nature de l'œuvre, que cette composition est issue d'un banal concours proposé par Anton Diabelli, connu de Beethoven comme un bon copiste, mais piètre musicien : il s'agissait de composer des variations à partir d'une de ses valse sans aucun intérêt. Beethoven rejeta d'abord la proposition

19 Voir par exemple F. Samarotto, « The Divided Tonic in the First Movement of Beethoven's Op. 132 », in G. Sly (éd.), *Keys to Drama. Nine Perspectives on Sonata Form*, Farnham, Ashgate, 2009.

20 Plutôt que *Variations*, je préfère traduire par *Altérations*. Beethoven en effet n'a pas utilisé le terme *Variationen*, pourtant employé par lui dans d'autres cas, mais celui, plus inhabituel, de *Veränderungen*.

avec dédain, mais ensuite (on voit ici la différence entre rationalité et génie !) il prit en considération les possibilités particulières que pouvaient précisément offrir les contraintes dues à un si pauvre objet musical. Il composa alors une œuvre gigantesque, contenant trente-trois inventions très différentes, ce que William Kinderman a défini comme « le seul chef-d'œuvre qui plonge ses racines dans le lieu commun, dans un thème statique, répétitif et tout à fait banal »<sup>21</sup>, ou encore une œuvre qui, selon Maynard Solomon, effectue un parcours extraordinaire conduisant « de l'innocence à la connaissance, de la terre au paradis, de l'humain à l'infini »<sup>22</sup>. L'idée clé de Beethoven est de prendre une si simple composition musicale pour la démonter comme un jouet et en atteindre les éléments premiers, décomposés comme dans une sorte d'autopsie, et ainsi libérés, exaltés, promus à l'absolu de l'art et à des possibilités d'expression illimitées. On pourrait dire que Beethoven montre ici ce qui se passe quand on *inverse la direction du parcours génératif*, quand on va donc du complexe vers le simple, jusqu'à mettre en évidence les composants et la nature même du langage musical.

Ici pourrait s'ouvrir un parcours d'étude complémentaire et certainement de grand intérêt. On pourrait effectivement se demander d'où viennent ces éléments premiers, en quel sens il s'agit de composants primaires et élémentaires, et quel est leur statut sémiotique. J'ai présenté quelques indications à ce propos dans l'article déjà cité sur le rythme, en soulignant par exemple le rôle essentiel de l'opposition élémentaire *continu / discontinu*, opposition catégorielle évidemment fondamentale s'agissant du rythme, mais qu'on retrouve aussi dans les langages visuels comme dans la poésie, dans la gestualité comme dans la syntaxe cinématographique, etc. L'hypothèse que je vais esquisser ici, pour ce qui peut contribuer à une réflexion sur le concept de « grammaire », est la suivante.

Au sommet de la pyramide comprenant tous ces systèmes sémiotiques existe un niveau primaire constitué d'une grammaire, puissante mais élémentaire, de nature *amodale*, en ce sens qu'elle contient des règles et des composantes d'une grande simplicité mais en même temps d'une grande capacité d'expression, qui sont disponibles pour une utilisation dans plusieurs systèmes sémiotiques. En-dessous, mais encore très haut dans la pyramide, se trouvent les bases grammaticales de chaque système expressif — pour prendre un exemple, la base de l'expression picturale, contenant les principes qui valent pour toutes ses formes possibles, ainsi que les options qui conduisent, au niveau suivant, à différencier les grammaires particulières, telles que la grammaire de la peinture impressionniste, cubiste, etc. Encore plus bas, on pourrait situer les différences entre les écoles de peinture plus spécifiques, et si on voulait on pourrait descendre jusqu'au niveau d'un idiolecte entendu à la manière d'Eco comme une sorte de « code personnel ».

On obtient ainsi une structure de type vaguement génératif, clairement hiérarchisée. Un tel modèle permettrait de représenter les relations entre des

21 W. Kinderman, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford, University Press, 1989, p. 71.

22 M. Solomon, *Late Beethoven : Music, Thought, Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 23.

élaborations grammaticales concurrentes (comme dans le cas de deux écoles de peinture différentes), en expliquant leurs différences en termes de choix offerts par un niveau supérieur de fondation grammaticale. Cependant, c'est un fait qu'on utilise communément le terme « grammaire » en se référant à des niveaux de normativité différents (par exemple, on parle aussi bien de « grammaire de la peinture » que de « grammaire de la peinture cubiste »). Il s'agit donc d'une perspective déjà présente, et qu'il conviendrait de clarifier de manière mieux formalisée.

A partir de là, on peut comprendre que ce n'est pas un hasard si un artiste, tel Beethoven, auquel nous revenons maintenant, entreprend d'explorer cette pyramide des formes expressives en la remontant vers le haut, en dépassant les différences entre les grammaires musicales de différentes époques et écoles, jusqu'à mettre en lumière les éléments premiers à la racine du langage musical en tant que tel, et même à atteindre ce niveau *amodal* qui nous a précédemment permis de faire converger un musicien et un peintre — Beethoven et William Turner — dans l'emploi de solutions expressives essentiellement communes<sup>23</sup>.

Dans le cas spécifique de l'œuvre dont nous parlions, les *33 Altérations d'une valse de Diabelli*, l'originalité de Beethoven ne consiste pas à *violier* ou à *changer* les règles et principes de la composition musicale ; au contraire, il annule plutôt l'opposition entre le nouveau et l'acquis, entre le simple et le complexe, entre l'objectivité de la pure matière sonore et la subjectivité de l'émotion. Les moments les plus lyriques naissent souvent des composantes les plus insignifiantes, de leur irréductible matérialité physique, de l'obsession de la répétition imposée par les pauvres symétries de la structure de départ. Il y a quelques variations où Beethoven montre comment il est possible d'utiliser les éléments mêmes de la cage musicale dans laquelle il s'est enfermé pour s'en envoler avec un chant d'une extrême liberté et d'une émotion infinie. Mais dans la plupart des cas, il joue jusqu'au bout sur la contrainte du rythme, sur sa prédétermination et sa prévisibilité, sa presque intolérable mécanicité. Il suffit de noter que la plupart des variations, reprenant la formule sur laquelle se fondait la valse de Diabelli, suivent un schéma dont la régularité devient vraiment obsessionnelle : un schéma divisé en deux parties, la première partie de huit mesures plus huit mesures, répétée et fermée sur l'accord de dominante, la deuxième partie de huit mesures plus huit mesures, répétée et fermée sur l'accord de do majeur. La cage dans laquelle Beethoven a accepté de se faire enfermer semble vraiment être la prison parfaite du musicien créatif ! Mais on voit ici l'attrait paradoxal que peut offrir une régularité à l'état pur — à condition de l'aborder de manière à *l'investir de sens*.

La variation à cet égard la plus emblématique est peut-être la XIV<sup>e</sup><sup>24</sup>. Tous les caractères obsessifs d'une lente, inexorable répétition y sont présents, portés à l'extrême. Pourtant, les interprètes les plus attentifs attribuent précisément à cette variation une charge pathémique spéciale : le pianiste apparaît asservi

23 "Le rythme comme règle et comme invention", *art. cit.*, pp. 40-42.

24 On pourra écouter par exemple l'interprétation remarquable de cette variation par Vestard Shimkus, sur Youtube à l'adresse [youtu.be/ZOVhyiXKJtg](https://youtu.be/ZOVhyiXKJtg), à la minute 21:18.

à ce rythme inexorable qui procède par petites vagues successives comme un mécanisme d'horlogerie, et malgré cela en jaillit une intense émotion ! Pour Beethoven, la recherche de la beauté et de l'intensité de sentiment ne va pas contre les règles ou en dehors de celles-ci : il nous conduit plutôt à pénétrer leur nature la plus intime, au cœur de leurs traits les plus élémentaires. Pourquoi envisager de transgresser les règles quand, si on les entend plutôt comme des *ressources*, on peut faire beaucoup plus, et même atteindre le maximum de l'innovation, de l'originalité, de la subtilité conceptuelle et de l'intensité émotionnelle ? Il y a là une conception fascinante de la créativité : celle fondée sur la capacité de *maîtriser* les règles, de ne pas les subir mais de les *comprendre* et les *dominer*, d'en accepter la nécessité et par conséquent, aussi, la disponibilité à des emplois toujours différents, souvent imprévus.

Au bout de ces remarques, au moins une réflexion conclusive peut être formulée. Si nous avons vu que raisonner sur les règles de la littérature a fait partie d'une révolution culturelle et sociale, que travailler sur les règles de la musique peut être considéré comme une étape décisive pour la construction de l'artiste « moderne », sujet autonome qui *maîtrise* les règles et de cette façon forge ses propres règles, que réfléchir sur les règles de la peinture peut conduire à une nouvelle façon de concevoir la représentation même du réel, et ainsi de suite, nous pouvons alors comprendre combien il est important de raisonner sur les règles et les modèles de notre culture, de comprendre leurs possibilités et leurs limites, de savoir comparer différents modèles et déterminer comment ils correspondent à des perspectives alternatives sur le monde. La sémiotique, de son côté, en réfléchissant, comme dans le présent dossier, sur la nature et la valeur culturelle des règles, confirme la pertinence et la centralité de son projet, et donc l'utilité d'un travail qui investit également des questions importantes de politique culturelle.

### Références

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Paris, Gallimard, 1987.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*(1912), Paris, P.U.F., 1960.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.
- Ferraro, Guido, *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Rome, Meltemi, 2001.
- « Antenato totemico e anello di congiunzione. La connessione tra “sacro” e “segno” nel pensiero di Émile Durkheim », in N. Dusi et G. Marrone (éds.), *Destini del sacro*, Rome, Meltemi, 2008.
- *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione “neoclassica”*, Rome, Aracne, 2012.
- « Degas e la pittura fotografica: la questione del realismo nella prospettiva della semiotica “neoclassica” », *Lexia*, 17-18, 2014.
- *Teorie della narrazione*, Rome, Carocci, 2015.
- *Semiotica 3.0*, Rome, Aracne, 2019.
- « Du début à la fin. Aventures du sens et de l'écriture dans les textes narratifs », *Actes Sémiotiques*, 123, 2020.
- « Le rythme comme règle et comme invention », *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Greimas, Algirdas J. et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Prose of the World. Denis Diderot and the Periphery of Enlightenment*, Stanford, University Press, 2021.
- Hjelmslev, Louis, *Essais linguistiques*, Paris, Minit, 1971.
- Johnson, Julian, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford, University Press, 2015.
- Kinderman, William, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford, University Press, 1989.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- Samarotto, Frank, « The Divided Tonic in the First Movement of Beethoven's Op. 132 », in G. Sly (éd.), *Keys to Drama. Nine Perspectives on Sonata Form*, Farnham, Ashgate, 2009.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, nouvelle éd. 1967.
- Solomon, Maynard, *Late Beethoven : Music, Thought, Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2003.
- Varnedoe, Kirk, *A fine disregard. What Makes Modern Art Modern*, New York, Harry N. Abrams, 1990.
- Wall, Anthony, « Bachtin, Diderot, and the simultaneity of meaning », *Russian Literature*, XXXII, 1992.
- Whorf, Benjamin L., *Language, Thought, and Reality*, Cambridge, M.I.T. Press, 1956.

---

**Résumé :** On a souvent tendance à penser les systèmes de règles comme des limitations et interdictions qui tombent « du ciel » et nuisent à la libre création. Dans une perspective socio-sémiotique on devrait plutôt les considérer comme le produit d'un travail social : les règles constituent des moyens établis et partagés de réaliser certaines choses. Il ne s'agit donc pas en premier lieu d'un ensemble de limitations et d'interdictions mais plutôt d'un ensemble de *ressources*. Les systèmes de règles (ou « grammaires ») définissent la *forme de notre pensée*, et par là, la *forme du monde* pour nous. Le travail des créateurs est de les transformer, non pas au nom de l'« innovation » pour elle-même, mais pour réaliser des transformations allant dans une direction définie, correspondant à de nouvelles exigences expressives. L'article vise à concrétiser cette perspective à partir d'une série d'exemples tirés de la littérature, de la peinture, du cinéma et de la musique.

**Mots clefs :** code, créativité, grammaire, innovation, narration.

**Resumo :** Os sistemas de regras são frequentemente vistos como conjuntos de limitações e de proibições caídas “do céu”, que prejudicam a nossa criatividade. Numa perspectiva sociosemiótica, eles deveriam, antes, ser considerados como o produto de um trabalho social : regras constituem meios estabelecidos e compartilhados para realizar certas coisas. Não se trata em primeiro lugar de limitações ou proibições, mas sim de conjuntos de *recursos*. Os sistemas de regras (as “gramáticas”) definem a forma de nosso pensamento, e, por aí, a forma do mundo para nós. O empenho dos criadores é de transformá-los, não em nome da “inovação” por si mesma, mas para realizar transformações indo numa direção definida, que corresponde à necessidade de novas formas de expressão. O artigo tenta concretizar essa perspectiva a partir de exemplos emprestados à literatura, à pintura, ao cinema e à música.

**Abstract :** Systems of rules are often seen as limitations and prohibitions falling “from the sky” and hindering our creativity. A sociosemiotic perspective should rather lead to regarding them as the produce of a social elaboration : rules constitute established and shared means permitting specific achievements. In other words, rather than just limitate or prohibit action they afford resources for doing. Systems of rules (or “grammars”) shape the form of our thinking and thereby the form of the world for us. The task of the “creators” is to transform them, not just for the sake of “innovation” but in order to achieve changes in some definite direction

corresponding to the need of new forms of expression. The article aims at concretising this perspective on the basis of examples in literature, painting, cinema and music.

**Sommario :** Si tende spesso a pensare le regole come qualcosa che cala su di noi dall'alto, quasi questo fosse un residuo d'una visione religiosa. Una prospettiva sociosemiotica dovrebbe invece pensare tali sistemi come *prodotto di un fare sociale*: le "regole" corrispondono a modi condivisi e consolidati di realizzare qualcosa. Non si tratta in primo luogo di limitazioni e interdizioni, ma di *risorse*. Se le grammatiche si presentano come costruzioni formali, non sono per questo neutre : esse definiscono la *forma del nostro pensiero*, e di conseguenza quella che ci si presenta come la *forma del mondo*. Si può, quindi, capire perché sorgano conflitti tra sistemi alternativi e si osservino continue trasformazioni nel flusso del tempo. Il lavoro dei creativi è precisamente quello di trasformare le regole, non tanto nel senso di perseguire una generica "innovazione", quanto nel senso di trasformare i sistemi di regole in una direzione definita, corrispondente alle nuove esigenze espressive. L'obbiettivo dell'articolo è di rendere concreta tale prospettiva a partire da esempi tratti dalla letteratura, dalla pittura, dal cinema e dalla musica.

**Auteurs cités :** Mikhaïl Bakhtine, Emile Durkheim, Umberto Eco, Algirdas J. Greimas, Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure, Benjamin Lee Whorf.

**Plan :**

Introduction

1. « Codes », « langues », et formes d'action sociale
2. Sur le statut des règles de la grammaire narrative
3. Créativité : voir le monde sous une autre lumière
4. Révolutions littéraires
5. Les maîtres des règles et ces messieurs qui se placent sur les marges

Conclusion. Maîtriser les règles

# La sémiotique en prise sur le singulier

Nijolé Kersytė

Université de Vilnius

## Introduction : prévisibilité et nouveauté dans la perspective structurale

Toute l'entreprise structurale, dès son début, s'est orientée vers le social (le collectif) à l'encontre de l'individuel, vers le commun (le normal) à l'encontre du particulier (l'anormal), vers le général ou l'universel à l'encontre du singulier. Cette perspective était déjà tracée dans la linguistique structurale, celle de Saussure et de Hjelmslev. Chez Saussure, cela se manifestait par le choix d'analyser le *système* comme relevant du social par opposition à la réalisation (la parole) relevant de l'individuel. Chez Hjelmslev, par le projet de constituer une « science systématique, exacte, généralisatrice » qui permette « de prédire tous les événements possibles (c'est-à-dire toutes les combinaisons possibles d'éléments), et les conditions de leur réalisation »<sup>1</sup>.

Si la recherche structurale consiste à mettre en évidence et à décrire le système de tous les phénomènes réels mais aussi possibles et donc prédictibles, alors comment une nouveauté est-elle possible dans ce type d'entreprise ? Dans un tel cadre, chaque phénomène (un texte, un discours, une œuvre, un événement), n'est-t-il pas une simple réalisation d'un schéma, d'un modèle ou d'une structure connue à l'avance et a priori ? Et en ce cas, faut-il admettre que l'approche structurale ne pourrait rendre compte d'aucune véritable nouveauté

---

1 L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968, p. 16.

ni créativité ? Autrement dit, quel est le rapport entre l'œuvre singulière et le système général dans la perspective structurale ?

Il est impossible de parler de la structure d'un objet particulier : un texte, une institution. Ce qui est structuré n'est pas la chose elle-même, comme le croit souvent la critique littéraire (qui va parfois jusqu'à désigner dans la structure ce qui ferait l'originalité de l'œuvre qu'elle étudie !) mais c'est *l'ensemble* dont cette chose peut être considérée comme une *représentation*, comparé à d'autres ensembles. C'est pourquoi le structuralisme va de la structure au modèle.<sup>2</sup>

Ce passage du philosophe Vincent Descombes, qui décrit le structuralisme français (la sémiologie) et le compare à l'approche phénoménologique, renferme toutes les tensions de l'approche structurale.

Il est vrai que les structuralistes, que ce soit en linguistique, en anthropologie, en littérature ou ailleurs, pour décrire un système « primaire » (celui de la langue de communication) ou « secondaire » (celui du langage des rapports sociaux, de la mode, de la cinématographie, des contes, des mythes ou des récits)<sup>3</sup>, ne se sont presque jamais occupés d'un objet particulier mais toujours d'un ensemble, d'un « corpus » (entendu comme une série d'occurrences formant un tout). Cela veut-il dire que l'approche structurale ou sémiologique non seulement ne s'intéresse jamais à l'objet particulier en tant que tel mais n'est pas non plus en mesure de rendre compte de sa particularité ou de sa singularité ?

Voilà maintenant un autre point de vue, cette fois-ci non pas celui d'un témoin extérieur mais d'un participant du structuralisme. Dans « L'actualité du saussurisme », après avoir énuméré les études centrées sur l'individuel ou le particulier dans l'art, Greimas ajoute :

Nous ne voudrions pas qu'on se méprenne sur nos intentions : une telle définition de l'œuvre individuelle est utile, nécessaire même, et un grand pas sera fait le jour où l'on pourra définir celle-ci linguistiquement, voire sémiologiquement, sans faire appel à des catégories esthétiques ou psychologiques toujours un peu inquiétantes.<sup>4</sup>

Mais comment définir sémiologiquement ou sémiotiquement une œuvre individuelle ? Comment y voir plus qu'une représentation d'un ensemble, d'un Modèle, d'une Structure, ou bien, en d'autres termes, un variant d'un invariant ? Est-ce possible si tout le souci du structuralisme consiste à décrire les structures générales et généralisables ?

2 V. Descombes, *Le même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979, p. 106.

3 Au début, dans le prolongement de l'idée de la sémiologie de Saussure, on les appelait « systèmes secondaires de signes ». Dans la sémiotique de Greimas, le système secondaire à décrire, c'est le système des discours d'une substance quelconque et, plus tard, de n'importe quelle entité signifiante immanente, c'est-à-dire ayant des limites dans l'espace et le temps : un texte, un rite, une pratique, une interaction. Greimas abandonne progressivement le concept de signe et passe à celui de signification car il considère que la problématique du signe est le plus grand obstacle à tout progrès théorique. Cf. « Entretien avec A.J. Greimas sur les structures élémentaires de la signification », in F. Nef (éd.), *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Complexe, 1976, p. 18.

4 A.J. Greimas, « L'actualité du saussurisme » (*Le français moderne*, 1956), rééd. posthume in A.J. Greimas, *La mode en 1830*, Paris, P.U.F., 2000. Voir p. 378.

A vrai dire, Greimas ne l'a jamais fait lui-même. Chaque fois qu'il a entrepris d'analyser une œuvre concrète, par exemple une nouvelle de Maupassant, cela a été pour l'utiliser comme terrain d'essai de la méthode. A ses yeux, « la stratégie de la recherche sémiotique » consiste, « à chaque fois qu'on se trouve en présence d'un phénomène non analysé, à construire sa représentation de telle sorte que le modèle en soit plus général que le fait examiné ne l'exige, afin que le phénomène observé s'y inscrive comme une de ses variables »<sup>5</sup>. Greimas fait allusion à l'attitude de certains critiques littéraires qui insistent « sur l'unicité de chaque texte », chacun étant censé constituer « à lui seul, un univers en soi » — d'où « la nécessité de construire une grammaire pour chacun ». A cela il objecte que « le propre d'une grammaire est de pouvoir rendre compte de la production et de la lecture d'un grand nombre de textes »<sup>6</sup>. Ainsi élude-t-il au fond la question.

Rien n'empêche pour autant de revenir à cette question laissée en suspens par le maître de la sémiotique. Il est évident qu'une grammaire décrit le fonctionnement de plusieurs textes et qu'il ne peut pas y avoir une grammaire pour chacun. Mais qu'est-ce qui, dans cette grammaire, permet de saisir la singularité d'une œuvre, sa différence par rapport aux autres, ce par quoi elle s'en distingue et non pas ce par quoi elle leur ressemble ? Avant d'aborder ce problème, il nous sera utile d'examiner brièvement comment il a été envisagé par d'autres chercheurs se réclamant de l'approche structurale, ou par d'autres encore, qui sans la pratiquer, l'ont connue de près.

## 1. Le rapport entre particulier et général dans les systèmes secondaires

### 1.1. La place du singulier dans l'approche structurale

Il y a à notre connaissance principalement deux théoriciens qui ont cherché une réponse à des questions de ce genre : Paul Ricœur, qui, dans ses considérations sur le récit, a cherché à marier deux approches, phénoménologique-herméneutique et structurale, et Roland Barthes.

« Ce qui est en question aujourd'hui, écrit Ricœur, c'est le rapport même entre telle ou telle œuvre singulière et tout paradigme reçu »<sup>7</sup>. Chez lui, « paradigme » est « à peu près synonyme de règle de composition » et « son contraire est l'œuvre singulière, considérée dans sa capacité d'innovation et de déviance »<sup>8</sup>. Le terme paradigme n'a pas ici de rapport avec le paradigmatique structural ; il est employé au sens habituel (pré-structural) comme équivalent de « modèle » (du grec *paradeigma*, modèle, exemple typique). Il s'agit « des principes les plus *formels* de composition », « des principes *génériques* (le genre tragique, le genre comique, etc.) », « des *types* plus spécifiés (la tragédie grecque, l'épopée celtique, etc.) ».

5 A.J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 263.

6 *Op. cit.*, p. 9.

7 P. Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p. 18.

8 *Ibid.*

La connaissance de ce paradigme est acquise par l'expérience, la pratique de lecture, par la « fréquentation » de toutes sortes de récits. Ricœur la lie à l'intelligence narrative qui est de type inductif et la distingue de « la rationalité sémiotique » qui est plutôt déductive. Cette distinction est tacitement empruntée à Kant, qui distingue l'entendement appuyé sur l'expérience sensible et la raison pure qui n'opère qu'avec les catégories abstraites. Si nous acceptons cette distinction de Ricœur, de nouvelles questions se posent : comment fonctionne la « rationalité sémiotique » ? Est-ce que ses catégories sont du même genre que celles de l'« intelligence narrative » des « types, genres et formes »<sup>9</sup> ?

Cependant Ricœur n'a pas été le premier à s'interroger sur l'œuvre singulière et son rapport au général, qu'il s'agisse de la langue, du système, du paradigme, du code ou de la structure. Bien avant lui, l'un des coryphées du structuralisme, Roland Barthes s'en est préoccupé aussi. Voici comment il présentait la situation dans *S/Z* :

C'est ce qu'auraient bien voulu les premiers analystes du récit : voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure : nous allons, pensaient-ils, extraire de chaque conte son modèle, puis de ces modèles nous ferons une grande structure narrative, que nous reverserons (pour vérification) sur n'importe quel récit : tâche épuisante (« Science avec patience, Le supplice est sûr ») et finalement indésirable, car le texte y perd sa différence.<sup>10</sup>

S'agissant du texte singulier ou « unique », Barthes, en tant que structuraliste, se garde bien de le substantialiser par son individualité ou « quelque qualité pleine ». Il le définit comme « une différence qui ne s'arrête pas et s'articule sur l'infini des textes, des langages, des systèmes : une différence dont chaque texte est le retour »<sup>11</sup>. Cette pluralité des langages et des systèmes englobée par le texte, il la décrit en terme de « code ».

Pourtant, toujours dans *S/Z*, tout en soulignant et la pluralité irréductible du sens et des codes, ainsi que leur caractère « indécidable », et « l'infini du langage » (p. 11), Barthes ne renonce pas à la systématisme : les sens trouvés du texte « sont avérés » « par leur marque *systématique* » (p. 16). Donc, dans son entreprise, il garde le terme structural de système, qu'il comprend comme *code* et dont il souligne la pluralité. En revanche, il s'empresse de bannir le terme de structure :

(...) pour le texte pluriel, il ne peut y avoir de structure narrative, de grammaire ou de logique du récit ; si donc les unes et les autres se laissent parfois approcher, c'est dans la mesure (en donnant à cette expression sa pleine valeur quantitative) où l'on a affaire à des textes incomplètement pluriels (...).<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>10</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.* En disant « le retour », Barthes fait allusion au concept connu de Nietzsche, « l'éternel retour du même ».

<sup>12</sup> *S/Z*, *op. cit.*, p. 12.

Car Barthes, en tant que sémiologue, veut « produire une structuration » et non pas « manifester la structure » (*S/Z*, p. 24), il veut « étoiler le texte au lieu de le ramasser » (p. 17). Il veut ainsi souligner le processus de signification, le « miroitement du sens » (p. 23) et non pas une structure figée une fois pour toutes : « tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière » (p. 16).

Le plus significatif dans ces considérations de Barthes qu'on a qualifiées plus tard de « post-structurales » et attribuées à « la pensée de la différence » en la distinguant de celle « du système » — représentée par les premiers structuralistes (Saussure, Hjelmslev, Lévi-Strauss, y compris Greimas)<sup>13</sup> —, c'est la façon de définir le rapport du « texte unique » à la structure. En premier lieu, Barthes évoque une « structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative et poétique », « un Modèle » (p. 17). Une structure imposerait donc des lois, des règles ou des normes, et le texte ne pourrait qu'ou bien les suivre ou bien les transgresser (« l'écart »). D'autre part, le texte singulier serait considéré comme une représentation d'une structure en position de « Modèle ». Bien que le structuralisme ait banni l'idée de Représentation (ni la langue ni le texte ni le discours ne « représentent » quoi que ce soit : ni la réalité, ni la pensée ni les sentiments), on dirait que l'un de ses principaux défenseurs la fait revenir par derrière en établissant un rapport de représentation entre le texte concret et le système envisagé comme « une seule structure ». Drôle de renversement (ou d'« éternel retour du même ») dans l'histoire de la pensée en sciences humaines !

On peut ainsi voir que les deux interrogations, bien qu'elles soient différentes, se croisent sur certains points. Et dans la perspective plutôt traditionnelle de Ricoeur, et dans celle de Barthes, la généralité — genre, type discursif ou structure narrative — est comprise comme un modèle, un exemple typique (un « paradigme »), une norme ou une loi par rapport à laquelle la singularité n'a que deux modes d'existence possibles : ou bien elle la représente comme sa variante, ou bien elle la transgresse et constitue une déviation ou un écart.

Est-ce le seul moyen de voir le rapport entre le général et le singulier, et notamment entre la structure et une occurrence ? La structure est-elle nécessairement un modèle, bien plus, un modèle unique, érigé en modèle normatif ou canonique (« une structure dernière ») dans lequel le texte « perd sa différence » ? Mais en quoi alors la différence du texte, son pouvoir de différenciation consiste-t-il sémiotiquement parlant ?

## 1.2. Le système, entre paradigmatique et syntagmatique

Les approches structurales des systèmes secondaires de signification proposées par différents chercheurs — Propp, Lévi-Strauss, Brémond, Barthes, Todorov, Genette, Metz, Greimas — divergent selon qu'elles attribuent le plus d'importance soit aux rapports paradigmatiques soit aux relations syntagmatiques.

---

13 Cf. F. Worms, *La philosophie en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 469-470, 482. Voir la critique de cette idée par P. Maniglier dans « Les années 1960 aujourd'hui » in *id.* (éd.), *Le Moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, P.U.F., 2011, p. 17.

Les uns suivent l'idée de Saussure et de l'école phonologique selon laquelle le système implique les rapports paradigmatiques, tandis que sa réalisation (par exemple la parole) engage les rapports syntagmatiques. Cette idée a été suivie en grande partie par Lévi-Strauss, Lacan, Brémond, Todorov, Genette. Certes, leurs modèles et les objets pour lesquels ils ont été élaborés sont bien différents. Il suffirait de comparer la narratologie de Genette, appelée « rhétorique du récit » (par opposition à la grammaire du récit de Greimas), à la démarche de Lévi-Strauss. La première consiste en grande partie en une taxinomie des figures spécifiques du discours narratif (types de narrateurs, figures de l'ordre, de la durée et de la fréquence temporelle, types de focalisation, discours du narrateur et du personnage, etc.)<sup>14</sup>, tandis que la seconde conduit à analyser le système mythologique comme s'il était l'équivalent du système phonétique : un système constitué d'unités appelées « mythèmes », qui forment des « paquets » (l'équivalent des faisceaux en phonologie), lesquels à leur tour s'organisent en *séries de paradigmes* (équivalents des ordres de phonèmes)<sup>15</sup>. Autrement dit, alors que dans la narratologie de Genette la discursivité est réduite à la taxinomie des figures qui circulent dans un acte communicatif ou dans la narration produite par un narrateur, chez Lévi-Strauss, la discursivité est éliminée et ramenée au contenu conceptuel (car le mythe, c'est la suite des concepts avant d'être celle des mots — « le mythe est simultanément dans le langage, et au-delà »<sup>16</sup>), et la syntaxe des mythes réduite à une sérialité où les rapports ne sont que des oppositions binaires (une fois de plus comme dans un système phonologique).

Certes, Lévi-Strauss veut « rendre compte des caractères spécifiques de la pensée mythique », il cherche « l'originalité qu'offre le mythe par rapport à tous les autres faits linguistiques »<sup>17</sup>. De même, Genette vise à décrire la spécificité du discours narratif par rapport aux autres types de discours. Cependant il s'agit de la spécificité des types langagiers ou discursifs et non pas de leurs réalisations singulières. Ni dans un système taxinomique des figures narratives, ni dans un système mythique considéré comme la répétitivité des séries et des paradigmes (ordres, classes ou groupes) — où les rapports ne sont que purement formels et (op)positionnels —, il n'y a de place pour une singularité, une nouveauté. Il n'y a d'ailleurs pas lieu de s'en étonner puisque l'objectif de Lévi-Strauss n'est pas de saisir ce qui différencie les mythes les uns des autres ou de saisir leurs spécificités respectives mais de comprendre pourquoi, « d'un bout à l'autre de la Terre, les mythes se ressemblent tellement »<sup>18</sup> sans qu'on puisse expliquer cette

---

14 G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

15 Lévi-Strauss le souligne : « les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées mais des *paquets de relations* », in « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 234. Cf. A. Martinet, *Économie des changements phonétiques* (1955), Berne, A. Francke, 1964, pp. 70, 72.

16 *Op. cit.*, p. 230. Cela permet d'opposer le mythe à la poésie. « La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler ». *Op. cit.*, p. 232.

17 *Op. cit.*, pp. 230, 232.

18 *Op. cit.*, p. 229

ressemblance par l'influence culturelle. Il est évident que leur ressemblance ne tient pas à ce qu'ils raconteraient tous le même type d'histoire ou chanteraient tous la même chansonnette (la même mélodie). Ce sont les rapports paradigmatiques (l'équivalent de l'harmonie<sup>19</sup>) qui permettent d'expliquer leurs ressemblances, et non pas les chaînes syntagmatiques, contrairement à ce qu'on observe dans un genre du discours ethnologique tel que le conte merveilleux russe analysé par Propp.

Là où règne le principe de substitution dans la répétition — la substitution étant la base de tout paradigme —, il s'agit en fait d'une structure d'invariance, comme l'observe très justement Greimas<sup>20</sup>. Or on arrive à la même conclusion si on considère le système comme constitué de rapports syntaxiques figés en proto-formes selon la description des contes faite par Propp : chaque conte n'est qu'une variante du modèle invariant.

Si aucune de ces approches structurales du récit ne peut rendre compte d'un récit dans sa singularité, a fortiori, comment la sémiotique narrative le pourrait-elle, elle dont le domaine de recherche est encore plus large, plus global — pour ainsi dire universel — étant donné qu'elle se donne pour objet non pas un type langagier ou discursif particulier (le discours narratif, le mythe, le conte) mais n'importe quel discours ? Dans ces conditions, quels sont donc, par rapport aux démarches précédentes, les avantages théoriques que peut présenter la sémiotique narrative de Greimas, cette approche syntaxique qui, au départ, s'inspire du modèle de Propp ?

## 2. La particularité de l'approche sémiotique

### 2.1. La grammaire générative du discours

En partant des travaux antérieurs de Lévi-Strauss concernant un exemple de système social (les structures de la parenté) ou un système mythologique (les structures des mythes), plusieurs tentatives ont été effectuées durant les années 1970 en vue de décrire certains « systèmes secondaires », et notamment un hypothétique système du récit<sup>21</sup>. Bien que la grammaire construite par Greimas ait par la suite été appelée « grammaire narrative », on sait que ce n'était pas une grammaire « du récit » mais qu'elle visait en fait à dégager les structures de n'importe quel discours signifiant. Si Greimas l'a lui-même qualifiée de « narrative », c'est parce qu'il a eu l'idée originale de lier les structures de la signification à la narrativité, c'est-à-dire à l'(inter)action. Par rapport aux autres structuralistes, l'envergure de son projet était la plus large et la plus ambitieuse car la plus universalisante. Mais justement, elle ne pouvait l'être qu'à condition de rester aussi

19 Cf. *op. cit.*, p. 234.

20 « La substitution permet de reconnaître les variables dans le cadre d'une structure d'invariances ». A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, entrée « Substitution », p. 369.

21 Projet collectif dont témoigne, dès 1966, le célèbre numéro 8 de la revue *Communications* consacré à « L'analyse structurale des récits ».

formelle et abstraite que possible et, du même coup, de permettre de décrire une pluralité de structures, et non pas « une seule grande structure » (comme dit Barthes) qui serait un « Modèle » avec ses règles normatives ou ses « lois ».

Quand on parle de la grammaire narrative, on oublie souvent qu'elle est construite en suivant le modèle de la grammaire générative et non pas de la grammaire prescriptive traditionnelle, avec ses règles normatives. De la grammaire de Chomsky, Greimas reprend l'idée de générativité : à partir d'un ensemble fini d'éléments (les catégories, les règles), on peut engendrer un ensemble infini de phrases ou de discours. Cette possibilité d'un engendrement infini à partir d'un nombre fini d'éléments met en évidence la créativité du langage et donc la possibilité d'innovation.

Si cette possibilité est ouverte d'emblée par la grammaire narrative, elle l'est d'autant plus largement que, dans sa construction, Greimas ne reprend pas les distinctions chomskyennes entre grammatical et agrammatical, interprétable et non-interprétable, distinctions qui, en présupposant l'opposition entre correct et incorrect, impliquent une certaine normativité — ce qui fixe par construction des limites à la créativité. Car on sait bien que dans la création artistique l'agrammatical peut aussi avoir du sens et donc être interprétable. Ce n'est donc pas un hasard si cette idée d'agrammaticalité et de non-interprétabilité a par la suite été critiquée<sup>22</sup> ; et ce ne l'est pas non plus si de l'idée même d'agrammaticalité sont issus des développements fructueux dans l'analyse des textes poétiques<sup>23</sup>.

Donc tout en étant de la plus grande généralité, la grammaire narrative permet en principe de mettre en lumière la créativité ou de faire apparaître la spécificité d'un discours. De fait, la combinatoire discursive étant infinie, les principes génératifs permettent de comprendre comment les discours sont générés sans qu'il soit pour cela nécessaire de les encadrer par des normes.

Par ailleurs, la capacité de la grammaire narrative à rendre compte de la complexité discursive dépasse celle des autres approches structurales du fait qu'elle décrit le système secondaire autant en termes paradigmatiques qu'en termes syntagmatiques<sup>24</sup>. Du fait que ce qui le préoccupe est le système de la signification et non pas des signes, sa conception est bien différente : pour lui, c'est en fin de compte du *système discursif* qu'il s'agit. Au lieu d'être paradigmatique et topologique, sa conception est syntactique-paradigmatique ; au lieu de se limiter au rapport binaire (différence = opposition) comme le font Saussure, Jakobson ou en partie Barthes et Lévi-Strauss, Greimas prévoit un large éventail de toutes sortes de rapports différentiels qui dépassent le binarisme des systèmes de signes. La syntaxe du discours n'est pas une série linéaire, fût-ce une série

22 Cf. J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, pp. 109-111.

23 Voir l'analyse de l'agrammaticalité comme l'élément productif de la signification dans la théorie intertextuelle de Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

24 Voir « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » (*Communications*, 8, 1966, pp. 37-38), où Greimas, reprenant l'analyse d'un mythe faite par Lévi-Strauss, propose de concevoir le système mythique (à l'époque encore qualifié de « code ») en termes non seulement paradigmatiques mais aussi syntagmatiques.

des paradigmes. Cela a probablement été une pomme de discorde entre lui et Lévi-Strauss à un moment où — tout au début — il était son assistant.

Lévi-Strauss voit une analogie entre la diachronie d'un système et celle du discours. Or il s'agit en réalité de diachronies de nature tout à fait différente<sup>25</sup>. Celle du système — par exemple, au fil du temps, les changements d'une langue ou d'un mythe dans ses versions historiques successives — est linéaire et irréversible. Celle du discours, par contre, n'est ni linéaire ni sérielle, en tout cas elle ne se réduit pas à ces aspects. Ou plutôt, comme Greimas cherche à le montrer, sa linéarité temporelle n'est qu'un effet de surface. En réalité, cette diachronie est logique ou algorithmique. Il s'agit d'un « ordre de présupposition logique à rebours » où chaque unité présuppose celle qui la précède<sup>26</sup>. C'est pour cette raison que la lecture structurale du discours s'effectue à l'inverse de la lecture ordinaire : non pas du début à la fin mais, comme on sait, de la fin au début, à rebours.

## 2.2. Au-delà de la canonicité, la syntaxe narrative

Pour saisir à quoi tient la capacité propre à la grammaire narrative de mettre en valeur la créativité innovatrice d'un discours donné, il est important de comprendre la différence capitale qui sépare le modèle greimassien de la syntaxe narrative du modèle de Propp, bien que Greimas s'en soit inspiré. Le modèle de Propp est linéaire et implique une succession temporelle des unités. C'est à cause de cela qu'il constitue une forme figée, une proto-forme, un type d'intrigue qui ne convient que pour un genre de discours (le conte populaire) ou, dans le meilleur des cas, pour les discours où l'histoire se déroule comme une suite d'épreuves (le roman d'aventure, le roman ou le film policier, le film d'action, le thriller, etc.).

La syntaxe narrative de Greimas, par contre, ne se réduit pas à l'établissement d'une seule et unique configuration syntaxique, d'un seul modèle narratif qui se ramènerait à une morphologie figée. Il s'agit en effet d'une approche structurale et non pas formelle au sens du formalisme russe, prédécesseur du structuralisme français. Les suggestions de Lévi-Strauss concernant la différence entre ces approches, ou la distinction entre la forme (la morphologie) et la structure, sont très éclairantes, bien qu'il ne soit pas certain qu'elles aient été vraiment prises en compte dans la pratique sémiotique<sup>27</sup>. Ce qui est en tout cas certain, c'est que la sémiotique de Greimas ne cherche pas à révéler une (proto) forme ou un sub-genre, autrement dit, un invariant dont les variantes seraient les discours concrets.

25 Je soutiens l'observation critique de Georges Mounin : Lévi-Strauss confond la distinction entre synchronie et diachronie avec celle entre paradigme et syntagme. La diachronie du système n'est pas la même chose que les rapports syntagmatiques. Cf. G. Mounin, « Lévi-Strauss et la linguistique », *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1969, pp. 199-214.

26 *Sémiotique. Dictionnaire*, op. cit., p. 245.

27 Cl. Lévi-Strauss, « La structure et la forme » (1960), *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, surtout pp. 144, 158, 165, 168-172.

Ce n'est que par un emploi erroné que l'un des modèles de la sémiotique narrative, le « schéma narratif », est trop souvent compris comme une proto-forme, c'est-à-dire comme un modèle équivalent à celui de Propp. Pour beaucoup de « greimassiens », il est malheureusement devenu l'équivalent d'une forme figée élevée au rang « canonique ». Or le schéma narratif n'est pas un invariant constitué d'un ordre de succession (temporel) constant, d'un type de mise en intrigue fixé *ad aeternam*. Ce schéma est d'ailleurs tout autant paradigmatique que syntagmatique étant donné que les stades qu'il distingue, de même que les actants qu'il convoque, s'interdéfinissent et fonctionnent en fait comme les unités paradigmatiques. Et pour cette raison, il s'applique aussi bien aux discours particuliers qu'à des ensembles discursifs plus vastes (ou « corpus signifiants », en particulier mythiques ou publicitaires) et même à toutes sortes d'actions ou d'interactions cognitives et/ou pragmatiques. Constitué de séquences d'action liées entre elles par les présuppositions logiques, ledit schéma narratif ne se réduit donc pas à une suite d'étapes dont la succession figée se répèterait invariablement dans les discours qu'on analyse.

Certes, on peut dire que Greimas lui-même n'a pas suffisamment souligné ce qui fait la différence entre sa syntaxe et celle de Propp. Certaines de ses observations laissent croire qu'il utilise le schéma proppien après l'avoir tout au plus un peu réarrangé et généralisé<sup>28</sup>. Bien plus, « la sémiotique narrative parvient à établir, dit-il, la canonicité de ses structures »<sup>29</sup>. Pourtant, d'un autre côté, ses avertissements sont très clairs. Il dénonce sans ambiguïté « l'impasse » consistant en « une certaine exploitation mécanique du schéma proppien », comme il arrive lorsqu'« après sa simple projection sur des textes littéraires », on y reconnaît « une suite attendue de “fonctions” ». Tout cela apparaît alors « comme autant de techniques répétitives, sans projet scientifiques : elles ne servent ni à augmenter notre connaissance des organisations narratives ni à rendre compte de la spécificité des textes étudiés »<sup>30</sup>.

### 2.3. La sémantique : cohérence sans systématisme

Le schéma narratif est plus qu'un simple algorithme formel au sens mathématique, et cela fait encore une différence par rapport au modèle sériel phonologique utilisé par Lévi-Strauss. Greimas ne le souligne peut-être pas suffisamment, mais ce schéma est en fait aussi sémantique. Car la logique des présuppositions entre actions implique non pas une raison mathématique mais ce que Ricœur appelle l'intelligence narrative, c'est-à-dire une connaissance du déroulement des actions humaines qui vient de l'expérience de notre vie dans le monde social. La sanction présuppose la performance et celle-ci la compétence et celle-ci la manipulation non pas du point de vue de la logique formelle mais du point de

---

<sup>28</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 8.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 266.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 8.

vue de la « logique » des (inter)actions humaines, de l'activité humaine dans le monde social et dont la base est un « ensemble de comportements ayant un but »<sup>31</sup>. C'est pour cette raison que Greimas peut l'extrapoler sur l'échelle plus grande de la vie humaine entière<sup>32</sup>.

De ce point de vue aussi, la grammaire narrative se démarque par rapport à la grammaire générative. Tout en conservant les deux composantes principales de la grammaire générative, la syntaxe et la sémantique, la sémiotique se garde de les séparer, de postuler l'autonomie de la syntaxe en la plaçant au niveau profond et en ne laissant la sémantique que pour le niveau de surface, comme le fait Chomsky. En sémiotique, le niveau profond étant tout autant sémantique que syntaxique (logique), il y a place pour une logique sémantique profonde. Et comme on vient de le dire, même le niveau le plus formel, celui de la syntaxe narrative, est lui aussi implicitement sémantisé. Certes, la plus grande complexité sémantique se déploie sur le plan figuratif. Mais l'intégration de la sémantique à tous les niveaux s'explique par le fait que la sémiotique de Greimas, comme le structuralisme français dans son ensemble, dépasse la linguistique de la phrase pour s'occuper de la linguistique (et de la sémantique) du *discours*. Or le discours, loin de se réduire à une somme ou à une série de phrases, a ses propres principes de construction.

L'apport capital de la sémiotique greimassienne n'est pas seulement la combinaison des rapports syntaxiques et paradigmatiques qui permet de décrire la plus grande variété de types de discours, d'actions et d'interactions au lieu de se limiter à l'application d'un modèle ou d'une structure figée, c'est-à-dire à une reconnaissance d'une invariance dans les variations. Son apport capital, c'est aussi l'intégration de la sémantique, alors que précédemment, dans les autres approches des « systèmes sémiologiques secondaires », elle avait été sinon éliminée du moins réduite au minimum (à des oppositions binaires).

On sait que des deux dimensions linguistiques, la grammaire et le lexique (la sémantique), le second se laisse systématiser le plus difficilement. Au début de la formation de la sémiotique, Greimas prévoyait la possibilité d'une systématisation de la composante sémantique, au moins pour certains types de discours, notamment le discours des mythes<sup>33</sup>. Il parlait alors de la construction éventuelle d'un code ou d'un dictionnaire mythique. Mais il soulignait en même temps toutes les difficultés d'une telle entreprise, notamment en raison de la différence entre lexème et sémème, entre la dénomination et le contenu, ou encore du fait des transformations qui peuvent avoir lieu à partir d'une figure lexicale donnée.

Tout cela a amené Greimas à construire plus tard une sémantique dite morphologique, différente de celle, dite taxinomique, de Bernard Pottier suivi par François Rastier<sup>34</sup>. Très sommairement, alors que la sémantique taxinomique

---

31 « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *art. cit.*, p. 35.

32 Cf. *Sémiotique. Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 245.

33 Cf. « Éléments pour une théorie... », *art. cit.*, pp. 40-42.

34 Sur ce qui les différencie, cf. *Sémiotique. Dictionnaire*, *op. cit.*, pp. 334-335.

construit a priori un ensemble de classes sémantiques<sup>35</sup>, la sémantique morphologique construit des classes chaque fois différentes sur la base des discours soumis à l'analyse. Cela veut dire que la sémantique de Greimas est inséparable des rapports syntaxiques-paradigmatiques du discours ou d'une occurrence signifiante déterminée (qu'il s'agisse d'une interaction, d'une pratique, ou encore, par exemple, d'une configuration architecturale, etc.). Si ce type d'analyse sémantique permet de faire apparaître la cohérence du texte, il est vrai qu'il ne peut pas déboucher sur des résultats exhaustivement systématisables.

Greimas prévoyait la possibilité de construire le vocabulaire d'un auteur ou d'un genre discursif pour systématiser la sémantique des figures récurrentes, mais ce travail a rarement été fait. Il n'est effectivement envisageable que pour les auteurs qui construisent toujours le même genre de discours (par exemple des romans policiers, des feuilletons ou les séries télévisés). Les autres, qui se veulent plus « créateurs », cherchent au contraire à inventer des univers figuratifs et narratifs différents et inattendus pas rapport aux usages dominants, au canon ou aux normes esthético-poétiques, ou par rapport à eux-mêmes, à leurs œuvres précédentes.

### 3. Le niveau discursif comme champ de l'inventivité

Pendant longtemps, les sémioticiens proches de Greimas ont considéré la syntaxe narrative comme « la source originante de tout procès sémiotique »<sup>36</sup> et par suite estimé que le niveau figuratif (la sémantique discursive) ne fait que concrétiser les relations plus abstraites de la syntaxe narrative en les investissant de contenus sémantiques sensibles. Cette perspective générativiste a ensuite été dépassée grâce à des analyses qui ont montré que le niveau discursif-figuratif peut en réalité prendre en charge le procès sémiotique dans son entier.

Une telle revalorisation théorique du plan figuratif est essentielle pour l'approche du texte en tant qu'œuvre particulière. Le *Maupassant* le montre parfaitement. La lecture de ce « conte savant » comme parabole chrétienne n'est possible que grâce à l'analyse attentive du niveau figuratif. La même chose nous est apparue en analysant un roman de Nabokov où l'essentiel repose sur les rapports entre deux plans relevant du niveau discursif-figuratif, celui de l'énonciation et celui de l'énoncé. De même dans le cas d'un film d'action où nous avons montré que l'affrontement entre deux idéologies opposées (une idéologie catholique de gauche face à celle du capitalisme, née de l'esprit protestant), qui sous-tend tout le film, ne se laisse comprendre que moyennant l'analyse détaillée des espaces avec leur qualités plastiques et les mouvements corporels du héros principal qui incarne ainsi le Sauveur d'un monde corrompu<sup>37</sup>. On peut l'illustrer par un autre

35 Cf. *Sémiotique. Dictionnaire, op. cit.*, p. 337, sur la taxinomie des « sièges » conçue par B. Pottier.

36 *Sémiotique. Dictionnaire, op. cit.*, p. 383.

37 N. Kersyité, « Par où le scandale arrive : Nabokov et ses méprises littéraires », *Actes Sémiotiques*, 116, 2013 ; « La sémiotique en action », in A.Cl. de Oliveira (éd.), *As interações sensíveis*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013.

exemple hollywoodien classique, un film de Billy Wilder, *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957), que nous allons maintenant évoquer succinctement avant de conclure. L'analyse de cet exemple montrera à la fois l'importance essentielle du niveau discursif et la nécessité de tenir ensemble la composante formelle-structurale et la composante sémantique.

Si, en suivant une suggestion de Ricoeur, nous considérons que la singularité d'un récit dépend de son degré de déviance par rapport à un paradigme, en l'occurrence par rapport à un « genre » cinématographique convenu — type discursif que notre « intelligence narrative » reconnaît grâce à notre fréquentation du cinéma —, alors nous ne verrions dans *Ariane* qu'une assez banale « comédie romantique ». Quasiment toutes les règles, tous les schémas de construction du genre y sont respectés et les stéréotypes culturels qui vont de pair sont exposés dès le début (prologue sur Paris, « ville de l'amour ») puis parsemés tout au long (la différence entre les Françaises et les Américains, etc.). Par contre, si on regarde ce film avec les yeux du sémioticien et sa « raison narrative », alors on en découvre la singularité. Et on va voir qu'elle ne se réduit pas à une déviance par rapport à une norme canonique.

La spécificité de la structure discursive de ce film repose sur des rapports de *substitution* dans le cadre d'une structure du désir. Dans d'autres films aussi (*The lost weekend*, *The Apartment*), Wilder utilise des chaînes de substitutions entre sujets ou entre objets. Mais dans *Ariane*, il s'agit de paradigmes qui forment des séries, comme dans le système mythologique décrit par Lévi-Strauss. Et à travers ces séries de substitutions — et leurs inversions —, on découvre au fur et à mesure que les figures substituées sont investies de contenus mythiques. Ce récit apparaît dès lors comme une superposition inattendue, innovante et tout à fait originale, de plusieurs mythes classiques grecs et de divers contes de provenance ethnographique, sans pour autant en constituer des « variantes ».

Tout d'abord, on observe trois séries impliquant les mêmes rôles thématiques (les mêmes catégories paradigmatiques) : le prétendant, son concurrent (le rival) et l'objet du désir. Dans chaque série, les mêmes personnages accomplissent des rôles différents. Dans la première, le rival est un riche Américain (Flannagan) qui « vole » l'objet de désir, l'épouse du prétendant, un Anglais. Quand l'époux apprend, par un détective privé (le père d'Ariane), qui est le « voleur », il est prêt à le tuer. Le meurtre est empêché par Ariane, qui sauve le Don Juan américain en se substituant à sa maîtresse. Dans la deuxième série, les rôles restent les mêmes mais sont joués par des personnages substitués : Flannagan devient le prétendant d'un nouvel objet du désir, à savoir, cette fois-ci, Ariane, qui lui fait régulièrement des visites *in the afternoon* sans lui révéler son identité et en jouant le rôle d'une femme qui fréquente d'autres hommes et qui vit avec l'un d'entre eux, dont l'identité reste cachée. En réalité, tout en étant une fille innocente, jusqu'à présent jamais amoureuse de personne, Ariane raconte à Flannagan des aventures amoureuses et des histoires d'adultères comme si elles étaient ses propres histoires, alors qu'elle les trouve dans les archives de son père, le détective. Et ce dernier, elle le présente comme « l'homme avec lequel elle vit », ce qui amène

Flannagan à prendre son père pour son rival. Ainsi, tout en éveillant le désir, elle crée un mystère que Flannagan veut résoudre. Pour percer l'identité de son objet de désir, et celle de son rival, Flannagan, après avoir rencontré l'Anglais de la première série et reçu son conseil, va voir un détective privé, le père d'Ariane, pour lui commander une enquête. Le détective fait pour cette fois l'enquête sur lui-même sans le savoir et découvre vite que le vrai objet de désir de Flannagan, c'est sa fille Ariane, et que son prétendu « concurrent », c'est lui-même. Et voilà ainsi la troisième série de substitutions, où il apparaît qu'en réalité Ariane était le concurrent de Flannagan puisque, par ses récits (donc dans l'imaginaire pur), elle essayait de l'égaliser dans la course à l'objet de désir ou dans le désir tout court.

C'est la quête de la vérité — qui est le coupable (ou le concurrent) ? — qui rend possible les passages d'une série à l'autre. La deuxième version, qui transforme l'enquêteur (le détective) en objet d'enquête (et plus précisément d'auto-investigation), ne peut pas manquer d'éveiller notre « intelligence narrative » (issue de la « fréquentation des récits ») et de nous amener à y reconnaître l'histoire d'Œdipe, mais inversée. Car l'Œdipe de Wilder découvre non pas sa culpabilité fatale comme dans le mythe grec mais l'innocence trompeuse de celle qui, au lieu d'être l'objet du désir, le produit à l'aide de ses récits volés. L'amour familial, « œdipien » (un quasi-inceste), entre le père et la fille est remplacé par l'amour conjugal où un homme âgé et étranger (l'Américain) se substitue à un autre homme âgé (le Français) dans le rapport à une jeune fille innocente. Ainsi, à partir du mythe d'Œdipe, l'histoire peut être lue comme le passage d'une jeune fille du stade de l'enfance (l'amour enfantin) au stade d'adulte à travers la symbolisation, au sens lacanien (les récits étant vus comme la mise en langage du désir).

On voit que la fin de l'histoire est en fait l'inversion « des structures et des contenus » du début, conformément à une formule de Greimas. Mais cette structure de l'investigation autoréflexive comme investigation œdipienne en fait découvrir d'autres, comparables car relevant du même paradigme. Le rapport cognitif à soi se répète dans le rapport sensible à l'autre, en particulier entre Flannagan et Ariane. Ainsi reconnaît-on dans leur histoire un autre mythe (à ceci près qu'il est inversé), sinon deux : celui de l'amour impossible entre Narcisse et Echo et celui entre Ariane et Thésée. Flannagan tombe amoureux d'une femme-enfant ou plutôt d'une femme-garçon qui n'est pas du tout à son goût mais au lieu de la fuir (comme il le faisait avec toutes ses autres amoureuses) il l'emmène avec lui. Qu'est-ce donc que ce désir pour une autre qui lui ressemble, ou en tout cas qui essaie de lui ressembler en l'imitant ? C'est le désir narcissique, le désir de l'autre comme figure de soi. Mais si Flannagan est Narcisse, qui est Ariane ? Eh bien, son fil nous mène facilement à la sortie du Labyrinthe : c'est Echo ! Ariane, comme Echo, tombe amoureuse de Narcisse et ne fait rien d'autre que répéter les discours des autres : les récits tirés des archives paternelles ou les phrases volantes de son séducteur. L'amour impossible du mythe de Narcisse et Echo devient l'amour retrouvé entre deux êtres de l'imaginaire (de l'air : l'un voyage en avion et écoute la musique, l'autre joue de la musique). Voilà deux

autres structures autoréflexives, l'une sur le plan visuel (Narcisse), l'autre sur le plan auditif (Echo), qui répètent celle du détective (Œdipe) et qui, de plus, se répètent ou se réfléchissent l'une (dans) l'autre. Que ces deux personnages soient une réplique et en même temps une inversion l'un de l'autre, bien d'autres figures le prouvent (faute de place nous n'en indiquons que deux : un soulier perdu d'Ariane et une pantoufle de Flannagan retrouvée) et permettent d'y voir encore un autre récit ancien, en ses deux versions, indo-européenne et américaine, celui de Cendrillon et de *Ash boy*<sup>38</sup>.

Trois séries, trois paradigmes récurrents, trois récits mythiques et deux contes superposés dans un seul récit individuel et inventif de Wilder. Comme son personnage Ariane, Wilder s'approprie les récits étrangers mais les retranscrit d'une manière irreconnaissable ou plutôt dont les contenus sémantiques ne se reconnaissent qu'à partir des *relations* et interactions entre les acteurs, et non pas à partir de figures intertextuelles (mythologiques) qui renverraient directement à la taxinomie culturelle (le film ne donne pratiquement aucune référence aux mythes évoqués). Wilder agit comme un vrai structuraliste, il travaille avec les relations et les structures, non pas avec des figures substantialisées reconnaissables. Pour découvrir son inventivité, il faut bien une sémiotique inventive.

## Conclusion

L'analyse structurale n'est pas la reconnaissance, par construction toujours prévisible, de modèles a priori. C'est le recours à des éléments structuraux en vue de cerner les significations particulières du texte, leur « différence » — différence que la structure, quand elle est liée à la sémantique, aide à saisir au lieu de la cacher, contrairement à l'idée de Barthes. Par contre, l'intuition de Barthes était certainement juste quand il cherchait le texte singulier, sa « différence » à partir de la sémantique discursive. Les « codes » qu'il met en place (dans *S/Z* surtout) représentent au fond une première tentative de systématiser la sémantique du niveau figuratif<sup>39</sup>. Certes, avec ses cinq codes, il la réduisait à une Topique de la culture en général et la séparait de la syntaxe discursive. Comme si toute l'originalité de l'œuvre consistait à jouer avec des lieux communs, des schèmes d'action ou de comportement préétablis, des citations intertextuelles sans source, etc. Il aboutissait ainsi à l'analyse atomisante d'un texte « étoilé » avec sa pluralité des « codes indécidables », son « miroitement du sens ». Mais si on s'abstient d'opposer la sémantique du texte et sa structure, si au contraire on les intègre comme des présupposés réciproques, et si on refuse de réduire la structure à un modèle figé (tel le schéma narratif « canonique »), alors la sémiotique narrative peut très bien aider à analyser les textes dans leur singularité. A condition de ne pas borner

38 Des observations de Lévi-Strauss sur ces deux contes « symétriques et inverses dans les moindres détails », ne retenons ici que ce qui convient pour le film de Wilder : « Les deux personnages sont des figures phalliques (médiateurs entre les sexes) (...) et des médiateurs sociologiques (alliance matrimoniale entre (...) riches et pauvres) ». *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 250.

39 Barthes lui-même dit que « l'analyse proposée porte uniquement sur le signifié » et que ses unités de lecture (les lexies) sont « l'enveloppement d'un volume sémantique ». *S/Z*, *op. cit.*, p. 19.

l'analyse elle-même à la répétition des mêmes schémas ou modèles, à condition qu'elle soit elle-même inventive dans son interaction interprétative avec l'objet analysé. Voilà donc la tâche du sémioticien : passer de la structure-modèle, qui n'existerait que pour être re-con nue, au travail de la structuration comme révélation de l'in-connu.

### Références

- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- Descombes, Vincent, *Le même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Greimas, Algirdas J., « L'actualité du saussurisme » (1956), rééd. in *id.*, *La mode en 1830*, Paris, P.U.F., 2000.
- « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, 8, 1966.
- *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.
- « Entretien avec A.J. Greimas sur les structures élémentaires de la signification », in F. Nef (éd.), *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Complexe, 1976.
- et Joseph Courtés, « *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
- Lévi-Strauss, Claude, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- « La structure et la forme » (1960), *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973.
- Maniglier, Patrice, « Les années 1960 aujourd'hui » in *id.* (éd.), *Le Moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, P.U.F., 2011.
- Martinet, André, *Économie des changements phonétiques* (1955), Berne, A. Francke, 1964.
- Mounin, Georges, « Lévi-Strauss et la linguistique », *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1969.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Worms, Frederic, *La philosophie en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2009.

---

**Résumé :** Quel est, selon l'approche structurale, le rapport entre une œuvre singulière et le système général dont elle relève ? Si on conçoit cette approche comme ayant pour objectif de mettre en évidence et de décrire le système de tous les phénomènes réels, mais aussi possibles, et donc prédictibles, alors tout phénomène particulier (un texte, un discours, une œuvre, un événement) apparaît comme une simple réalisation d'un schéma, d'un modèle ou d'une structure connue d'avance et *a priori*. En ce cas, toute « créativité » serait exclue. Mais parmi les divers modèles structuraux, la sémiotique de Greimas fait exception. Elle se distingue par un ensemble de choix épistémologiques et méthodologiques (grammaire générative du discours, description du système en termes syntaxiques et paradigmatiques, sémantique discursive non taxinomique) qui la rendent tout à fait apte à saisir la singularité d'une œuvre, du moins dès le moment où on la pratique de manière inventive et non pas dogmatique. Les analyses concrètes menées dans ce cadre montrent que la nouveauté ou l'inventivité d'un discours se laisse le mieux saisir sur le plan de la sémantique discursive, considérée dans ses rapports avec la structure narrative.

**Mots clés :** approche structurale, inventivité, singularité, système.

**Resumo :** Como se define a relação entre uma obra singular e o sistema geral na perspectiva estrutural ? Se esta perspectiva tem como objetivo fazer aparecer e descrever o sistema de todos os fenômenos reais ou possíveis e, portanto, previsíveis, então todo e qualquer fenômeno (um texto, um discurso, um filme, um evento) aparece como uma simples realização de um esquema, um modelo ou uma estrutura conhecida adiantadamente e *a priori*. Em tais condições, não pode haver “criação”. Mas, entre as várias abordagens estruturais, a semiótica de Greimas faz exceção. Ela se distingue por um conjunto de escolhas epistemológicas e metodológicas (gramática gerativa do discurso, descrição do sistema em termos sintáticos e paradigmáticos, semântica discursiva não taxonômica) que a tornam perfeitamente capaz de capturar a singularidade de uma obra — isso, com a condição de praticá-la de modo inventivo e não dogmático. As análises concretas feitas neste quadro mostram que a novidade, a inventividade, de um discurso revela-se melhor no nível da semântica discursiva, considerada em relação com a estrutura narrativa.

**Abstract :** According to the structuralist approach, what are the relations between a given singular work and the general system it stems from ? If this approach described the system of all real or possible (and thereby predictable) phenomena, any particular occurrence (a text, a discourse, a film, an event) would appear as the simple realisation of a schema, a model or a structure known in advance and no “creation” would then be conceivable. But among structuralist undertakings, Greimas’s semiotics is an exception. It stands out in reason of a series of epistemological and methodological options (generative grammar of discourse, description of the system in syntactic and paradigmatic terms, discursive and not taxinomic semantics) which make it perfectly capable of grasping and accounting for the singularity of a work — as long as it is used in an inventive and non dogmatic way. Concrete analyses have shown that the novelty and the inventiveness of a discourse are best grasped at the level of discursive semantics considered in relation with the narrative structure.

**Auteurs cités :** Roland Barthes, Gérard Genette, Algirdas J. Greimas, Claude Lévi-Strauss, Paul Ricoeur.

**Plan :**

Introduction : prévisibilité et nouveauté dans la perspective structurale

1. Le rapport entre particulier et général dans les systèmes secondaires

1. La place du singulier dans l’approche structurale
2. Le système, entre paradigmatic et syntagmatic

2. La particularité de l’approche sémiotique

1. La grammaire générative du discours
2. Au-delà de la canonicité, la syntaxe narrative
3. La sémantique : cohérence sans systématisme

3. Le niveau discursif comme champ de l’inventivité

Conclusion

# Sémiotique et innovation

Massimo Leone

Université de Turin

## 1. Note à caractère général

A mi-chemin entre les sciences dures et les sciences humaines, entre les sciences sociales et la psychologie, la sémiotique offre un point de vue *sui generis* sur les processus de créativité et d'innovation. Elle a déjà produit une grande quantité d'aperçus théoriques sur ces questions. Rappelons les pistes ouvertes par trois parmi les fondateurs de la discipline : Umberto Eco, avec sa distinction entre l'innovation modérée et l'innovation radicale<sup>1</sup> ; Jurij M. Lotman, avec son concept de frontière et tout ce qu'il implique, avec son idée de coprésence d'au moins deux langues dans chaque culture et sa dialectique entre l'intérieur et l'extérieur d'une sémiosphère (qui implique une conception de la culture comme macro-modèle de signification)<sup>2</sup> ; et Louis Hjelmslev avec la problématique de la variation continue des formes linguistiques<sup>3</sup>. Tous trois ont ainsi proposé des conceptualisations dont relèvent les différentes modalités de la créativité et de l'innovation.

En premier lieu, la sémiotique propose une compréhension de la créativité qui peut être modélisée, enseignée, apprise et testée selon des critères quantitatifs. Écartant l'idée romantique selon laquelle la créativité proviendrait d'un génie inexplicable, elle décrit la créativité comme un phénomène combinatoire. Tout

---

1 U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975, pp. 219-21.

2 J.M. Lotman, *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier et al., Paris, Gallimard, 1973, pp. 13-34.

3 L. Hjelmslev, *La stratification du langage* (1972), in *Readings in Modern Linguistics*, Berlin, de Gruyter, 2019, pp. 106-136.

artefact humain, de l'architecture d'un musée à un téléphone portable, d'un parc à une publicité, possède une structure qui combine certains éléments et, par conséquent, produit certaines significations. La sémiotique fournit des cadres théoriques, des méthodologies heuristiques et des outils analytiques permettant de décrire une telle structure, de modéliser son fonctionnement, et d'expliquer comment elle combine les éléments d'un code en une signification.

Mais la sémiotique peut aussi faire beaucoup plus. Elle est à même de suggérer les possibilités combinatoires du code qui n'ont pas été exploitées ; d'indiquer les voies du sens qui sont encore virtuelles ; de préciser les étapes à suivre pour transformer la virtualité en réalité. En d'autres termes, la perspective structurale et combinatoire de la sémiotique sur le sens offre une méthode non seulement pour une meilleure compréhension des artefacts humains existants, mais aussi pour la création de produits innovants. La sémiotique ne possède pas les clés de la créativité, mais elle peut certainement montrer la bonne porte.

Deuxièmement, la sémiotique conçoit la signification comme découlant essentiellement de la différence. Elle a donc développé toute une série d'approches théoriques, de procédures méthodologiques et d'instruments d'analyse afin de décrire les processus de différenciation. Mais ces connaissances peuvent aussi être utilisées pour *produire de la différence*, et donc favoriser des dynamiques d'innovation dans tous les domaines d'activité.

Troisièmement, la sémiotique fonde sa vision de la créativité non pas sur une théorisation abstraite, mais sur les preuves empiriques offertes par l'étude du langage. Partant du principe que tout phénomène de signification humaine peut être étudié comme une forme de langage, la sémiotique peut s'appuyer sur les recherches approfondies menées sur les processus de créativité dans le langage verbal. De même que le mécanisme linguistique de la récursivité permet à l'être humain de créer un nombre infini de nouvelles structures linguistiques à partir d'un nombre fini d'éléments linguistiques, de même l'innovation dans tous les domaines procède d'une recombinaison d'éléments connus pour produire de nouveaux résultats. Néanmoins, pour que ce processus soit économiquement efficace, il doit être guidé par une méthodologie rigoureuse, capable de modéliser et de tester l'innovation potentielle avant qu'elle ne se produise réellement. La sémiotique offre une telle méthodologie.

Quatrièmement, la sémiotique fournit une compréhension de la créativité également parce qu'elle la conçoit comme une forme de communication. Dans le passé, de nombreuses innovations, qu'il s'agisse de nouvelles initiatives culturelles ou de nouvelles technologies médiatiques, de nouveaux espaces urbains ou de nouvelles stratégies de marketing, ont échoué parce qu'elles ne tenaient pas compte du public auquel elles s'adressaient. Dire que la sémiotique comprend l'innovation comme une forme de communication signifie qu'elle permet de modéliser non seulement la manière dont l'innovation est produite par des formes combinatoires de créativité, mais aussi la manière dont l'innovation est reçue en fonction des caractéristiques socioculturelles de son public. Les futurs professionnels de l'innovation auront besoin de ces deux modèles, car ils

devront adapter leur créativité à des scénarios de consommation en mutation rapide, à la fois en raison de la diversité interne croissante du marché et du fait de l'émergence d'une immense classe de nouveaux acheteurs dans les nouvelles économies, principalement en Asie, en Afrique et en Amérique du Sud.

Cet aspect constitue potentiellement une contribution essentielle que la sémiotique peut offrir à la compréhension et à la mise en œuvre des processus d'innovation. Les sémioticiens de l'école de Tartu ont élaboré des modèles qui décrivent les cultures non seulement comme des systèmes statiques, mais aussi comme des modèles dynamiques (des « sémiosphères ») qui évoluent constamment par interaction mutuelle. Parce qu'elle envisage les cultures comme des langages complexes, la sémiotique lotmanienne de la culture est en mesure d'avancer des suggestions concernant la façon dont telle ou telle innovation pourrait être reçue dans un contexte socioculturel donné. Comment prévoir, par exemple, l'impact d'une nouvelle forme d'exposition d'art sur le public chinois, l'effet de l'introduction d'un nouveau modèle de téléphone sur le marché indien, de la conception d'une nouvelle place dans une ville brésilienne, ou encore l'effet d'une campagne de marketing viral en Mongolie, etc. ?

Cinquièmement, la sémiotique offre un cadre idéal pour l'étude et la mise en œuvre des heuristiques d'innovation, notamment parce qu'elle est par essence interdisciplinaire. L'une des idées principales de l'entreprise sémiotique est qu'en explorant des parallèles sans précédent entre des théories et des voies de pensée éloignées, on peut apporter de la nouveauté. Le changement de paradigme, tel que le concevait Kuhn, est fondé sur la fertilisation croisée de différentes sphères de connaissance. La sémiotique propose une série de modèles heuristiques capables d'encadrer et de favoriser ces tentatives de fertilisation croisée.

Enfin, la sémiotique est une clé pour la formation à la créativité et à l'innovation parce qu'elle n'est pas seulement une méthode d'étude du sens, mais aussi une discipline qui étudie le sens en tant que perçu par les cinq sens, la manière dont le sens est véhiculé par des combinaisons spécifiques de schémas expressifs visuels, auditifs, olfactifs, gustatifs et aptiques (toucher). Une connaissance détaillée de la façon dont les cinq sens se combinent pour façonner des environnements expérientiels sera de plus en plus cruciale sur les marchés du futur, qui devront offrir et vendre non seulement des produits mais aussi l'expérience qui leur est associée.

Bien qu'une sémiotique « de la créativité » n'existe pas encore, la discipline a produit quantité d'idées à cet égard en analysant la signification et la structure de communication des formes les plus sophistiquées de la créativité humaine : la littérature, les arts, la musique, le cinéma, etc. Une partie de l'effort théorique et didactique de la sémiotique de l'innovation et de la créativité doit consister en une activité systématique d'exploration théorique : les idées sur la créativité doivent être extraites des analyses littéraires et artistiques et remodelées afin d'être injectées dans des processus d'innovation plus généraux. La sémiotique offre la possibilité de modeler les processus d'innovation sur les modèles de créativité des arts.

La discipline vise également à combler le fossé entre l'étude académique de la créativité et la mise en œuvre de processus d'innovation dans la production de biens, de services et de politiques. Si une vieille économie veut se renouveler, elle doit recadrer son capital culturel en renforçant la synergie entre l'étude théorique de la créativité menée dans le milieu universitaire et la mise en œuvre concrète des processus d'innovation dans les entreprises privées et les organismes publics qui fournissent des biens, des services et des pratiques au public local et mondial. Pour parvenir à un tel résultat, la sémiotique de l'innovation doit impliquer un certain nombre de praticiens non universitaires, principalement des entreprises, des agences et des institutions.

## 2. Une pratique innovante spontanée<sup>4</sup>

Une courte vidéo montre Ramiro Hinojas, 55 ans, à un carrefour très fréquenté de Manille, aux Philippines<sup>5</sup>. Il est un agent de contrôle de la circulation. Il a attiré l'attention virale en tant que « le flic dansant ». Il règle le trafic trépidant de Manille avec des mouvements de danse typiques de Michael Jackson. Cette vidéo est parfaite pour penser une sémiotique de l'innovation.

Que se passe-t-il ici du point de vue sémiotique ? Hinojas confond deux systèmes de signes. Le premier est celui qui sert aux agents de police pour régler la circulation, aux Philippines comme dans le reste du monde. La glossématique de Hjelmsef dirait que ce système est composé de deux plans, un plan de l'expression et un plan du contenu. L'un et l'autre sont à leur tour composés de trois strates : la matière, la forme et la substance. La matière expressive d'un système standard de signalisation routière est le corps humain, principalement à travers ses postures, ses gestes et ses mouvements. On y ajoute parfois des prothèses visuelles ou sonores, comme un disque de signalisation ou un sifflet. La forme d'expression de ce système est hybride. Une partie est strictement codifiée par des codes gestuels enseignés et appris dans les écoles de police ; une autre partie, au contraire, est spontanée et tient essentiellement à la culture gestuelle du lieu où le policier a été élevé et travaille. La fonction de cette forme expressive est d'articuler la matière expressive, le corps, afin de signifier le plan du contenu. Ce second plan est également décomposable en une matière sémantique, à savoir la multitude des injonctions pragmatiques qu'un agent pourrait communiquer à un automobiliste ou à un piéton, et une forme sémantique, qui sélectionne certaines de ces injonctions, par exemple « avancez », « arrêtez », « reculez », « accélérez », et les associe aux postures, gestes et mouvements sélectionnés par la forme expressive.

Cependant, lorsque Ramiro Hinojas décide de régler la circulation de Manille avec les mouvements de danse de Michael Jackson, non seulement deux

---

4 Cette seconde partie est la traduction de M. Leone, « The Dancing Cop : Semiotics and Innovation », *The Southern Semiotic Review*, 2013 (<http://www.southernsemioticreview.net/articles/the-dancing-cop-semiotics-and-innovation-by-massimo-leone/>).

5 Voir <http://www.youtube.com/watch?v=9PfKsF0B7Uc>.

codes expressifs, mais aussi deux logiques de communication fusionnent : ses postures, gestes et mouvements ne sont plus de simples actes de parole mais une performance qui transforme les automobilistes et les piétons en spectateurs. Les conséquences culturelles de cette transformation sont énormes : la rue se transforme en scène, la fonctionnalité aride d'un carrefour en un espace de créativité où les passants sont soudainement arrachés à la routine insignifiante de leur trajet quotidien et se voient rappeler que la vie humaine est une question de sens, et que le sens est une question de surprise.

Voilà par suite deux points qu'on devrait garder à l'esprit en vue d'une sémiotique de l'innovation : premièrement, la véritable innovation n'est jamais seulement une question d'expression ; elle remodèle la forme sémantique qu'une société adopte, et plus ce remodelage est vaste et profond, plus l'innovation sera convaincante ; deuxièmement, l'innovation n'a lieu que lorsque des habitudes sémiotiques sont troublées et reconfigurées, comme aurait dit Peirce. Il n'y a pas d'innovation dans les routines, et chaque innovation les perturbe, engendre des signes qui obligent les récepteurs à produire d'autres signes pour les interpréter, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'innovation se transforme en une nouvelle habitude sémiotique socialement établie et, finalement, en une nouvelle routine.

Mais la performance de Ramiro Hinojas nous apprend aussi d'autres choses. Premièrement, qu'il n'y a pas d'innovation qui ne comporte une certaine dose de risque ; deuxièmement, que plus l'innovation est grande, plus le risque est grand ; troisièmement, que le premier risque que court toute véritable innovation est celui de ne pas être reconnue comme telle. Quel risque y a-t-il à diriger le trafic en reproduisant les mouvements de MJ ? Ouvrir dans le scénario des routines quotidiennes insignifiantes un nouvel espace de signification en mêlant communication pragmatique et communication esthétique, c'est prendre le risque d'échouer à la fois sur les deux plans : distraits par son spectacle, les piétons et les conducteurs ne prêteront pas attention aux ordres gestuels du policier, au détriment de la fluidité du trafic. Simultanément, le fait qu'ils sont en train de se déplacer dans la rue au beau milieu de la circulation et non pas assis dans un théâtre les empêchera de profiter pleinement de l'esthétique du spectacle, d'autant plus qu'ils le reçoivent sans la bande sonore. En fusionnant deux dimensions culturelles, l'innovation court donc toujours le risque de ne satisfaire les exigences ni de l'une ni de l'autre.

Cependant, du point de vue sociosémiotique, l'innovation consiste précisément en un tel risque : toute innovation qui compte oblige non seulement à reconsidérer les systèmes de signification impliqués dans le réarrangement expressif qu'elle produit, mais aussi à repenser les configurations culturelles dont ces systèmes sont le support. La performance innovante de Ramiro Hinojas devrait par exemple inciter les observateurs à reconsidérer le style de vie dans lequel baignent les habitants d'une métropole comme Manille : une course de rats où toute contemplation devient immédiatement une entrave au remue-ménage insignifiant de la ville. La transformation magique des ordres gestuels du

policier en mouvements de danse à la MJ devrait également faire réfléchir aux conditions de travail cauchemardesques des agents de la circulation dans une cité de ce genre : des heures et des heures au milieu de voitures dangereuses, du bruit et de la pollution ; des heures et des heures à effectuer les mêmes gestes pour tenter de mettre de l'ordre dans le chaos. Dans ce cadre, la métamorphose du contrôle du trafic en une danse devrait être reçue comme une épiphanie du sens face à l'insignifiance de la vie urbaine contemporaine.

Ramiro Hinojas aurait pu s'en tenir jusqu'à sa retraite au système de signalisation officiel, comme le font la plupart des agents de police aux Philippines et dans le reste du monde. Mais un jour il a décidé de croiser le système de signes des policiers chargés du contrôle de la circulation avec celui de la danse, et plus précisément celui inventé par ce puissant innovateur sémiotique qu'est Michael Jackson. Ce sont là encore deux points à retenir pour une sémiotique de l'innovation : premièrement, l'innovation naît fréquemment de l'amalgame de deux ou plusieurs systèmes de signification distincts ; deuxièmement, l'innovation ne naît jamais dans le vide ; au contraire, elle repose toujours sur certains matériaux sémiotiques préexistants. Mais l'expérience de Ramiro Hinojas fait aussi ressortir un troisième point : la simple fusion de deux systèmes de signes quelconques n'entraîne pas nécessairement l'innovation. Les caractéristiques sémiotiques du premier et celles du second doivent se combiner d'une manière telle qu'en résulte un troisième système, à la fois nouveau et harmonieux. L'objectif de la sémiotique de l'innovation est de déterminer les règles, ou du moins les stratégies, propres à la manière efficace de les combiner, ainsi que d'identifier les caractéristiques de la nouveauté et de l'harmonie qui en découlent.

Dans le cas de Ramiro Hinojas, la réussite de l'innovation vient du fait que le système de signes du contrôle de la circulation et celui de la danse, en particulier celui de la danse de Michael Jackson, partagent d'emblée plusieurs caractéristiques. D'abord des caractéristiques générales : ils emploient tous deux le corps comme matière expressive et l'articulent à travers une forme d'expression fondée sur le rythme, c'est-à-dire sur la répétition régulière dans le temps de postures et de mouvements combinés selon une certaine syntaxe gestuelle. Ensuite des caractéristiques spécifiques : il aurait été plus compliqué de fusionner le système de signes du contrôle routier et celui d'un autre style de danse, par exemple le tango. Le langage de la danse de Michael Jackson, au contraire, est parfait pour être imité dans le contrôle du trafic : des mouvements rapides et courts disposés en une succession fluide de bonds et d'arrêts qui affichent la même cinétique que celle d'un flic ordinaire à un carrefour encombré.

C'est là le troisième point que suggère cette vidéo en vue d'une sémiotique de l'innovation : l'innovation n'émane pas de la confusion de deux systèmes de signes quelconques mais de la fertilisation croisée de deux systèmes de signification qui partagent dès le départ certaines caractéristiques structurelles, des caractéristiques qui ont toujours été présentes mais que personne ne pouvait percevoir avant que l'innovation n'ait lieu. L'un des objectifs de la sémiotique de l'innovation est de détecter le potentiel d'innovation là où personne ne l'a encore

vu, de repérer les similitudes structurelles entre des systèmes de signification que tout le monde considère comme irrémédiablement séparés.

Toutefois, il ne suffit pas de discerner et d'amalgamer les caractéristiques expressives communes de deux systèmes sémiotiques distincts. La synthèse de Ramiro Hinojas entre le contrôle de la circulation et la danse est innovante non seulement parce qu'elle produit une contamination des modèles expressifs, mais aussi et surtout parce qu'elle induit un réarrangement des configurations sémantiques. La particularité du style de régulation du trafic propre à Ramiro Hinojas consiste dans le fait que la forme expressive qu'il adopte — les mouvements de danse de Michael Jackson — relève d'une logique communicative complètement différente de la forme expressive qu'Hinojas est censé adopter, à savoir le code gestuel habituel des agents de la circulation. La première logique ne comporte en effet aucune valeur pragmatique : les mouvements de danse de MJ ne sont censés exercer aucune action vis-à-vis de leurs récepteurs : ils n'ordonnent rien, ils sont là pour être regardés et admirés, leur seul but est de provoquer un plaisir esthétique par l'harmonie de leurs motifs spatiaux et rythmiques. La seconde, au contraire, ne porte aucune valeur esthétique : les gestes du flic posté au carrefour sont censés exercer des actions précises, généralement des ordres, adressés aux automobilistes ; ils ne signifient rien d'autre que cela ; ils ne sont pas faits pour être observés et applaudis ; leur forme esthétique n'est pas en jeu.

Un autre point sémiotique important concernant l'innovation est que, comme tout autre artefact communicatif, l'innovation implique simultanément une *intentio auctoris*, une *intentio lectoris* et une *intentio operis*. En premier lieu, il y a les intentions de l'innovateur. D'après des entretiens avec Ramiro Hinojas, on sait que son but n'était pas de faire une déclaration existentielle sur l'aliénation de la vie urbaine. De manière plus pragmatique, il s'agissait d'un homme de 55 ans précédemment licencié par une entreprise, un homme dont le seul objectif était de voir son contrat temporaire d'agent de contrôle de la circulation transformé en contrat permanent. Ses motivations étaient donc semblables à celles de tout innovateur : se faire remarquer, sortir de l'ombre, produire de la différence et donc du sens ; transformer cette différence significative en bénéfice socio-économique. Puis, outre cette *intentio auctoris*, il y a l'*intentio lectoris* de l'innovation, ce que les récepteurs d'un artefact communicatif innovant en font réellement. Ici, les réactions peuvent varier : la performance de Ramiro Hinojas va en divertir certains, en agacer d'autres et amener quelques-uns à une toute nouvelle reconsidération de leur existence quotidienne dans l'environnement urbain. Enfin, il y a l'*intentio operis* de l'innovation, c'est-à-dire l'innovation telle qu'elle émerge de la manière dont elle joue avec les structures et les codes d'une société et de sa culture. L'objectif disciplinaire de la sémiotique est de comprendre l'*intentio operis* de l'innovation, mais aussi de comprendre pourquoi l'innovation peut réussir ou échouer selon la manière dont sa structure interne est communiquée et reçue.

Dernier point concernant l'innovation et l'approche sémiotique qu'on peut en faire : Youtube regorge désormais de courtes vidéos de *Dancing Cops* en pleine

action dans différentes villes des Philippines et même d'autres pays. Pour les fêtes, certains d'entre eux se déguisent en Père Noël, d'autres dansent avec des mouvements plus ou moins de leur cru. Le fait est qu'une innovation ne se fige jamais dans le temps. Au contraire, dès qu'elle connaît le succès, elle est immédiatement imitée, parfois avec de petites variations qui ne présentent néanmoins jamais le même potentiel innovant que la première performance. Le premier policier qui s'est mis à régler la circulation en dansant était un génie, le second n'était qu'un épigone. Cela est vrai pour toute innovation : copié, imité, pris comme modèle, un artefact ou un acte communicatif innovant est condamné à être réabsorbé par une société et sa culture, transformé en une des routines auxquelles il était censé réagir.

### Ouvrages cités

Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.

Hjelmlev, Louis, *La stratification du langage* (1972), in *Readings in Modern Linguistics*, Berlin, de Gruyter, 2019.

Leone, Massimo, « The Dancing Cop : Semiotics and Innovation », *The Southern Semiotic Review*, 2013 (<http://www.southernsemioticreview.net/articles/the-dancing-cop-semiotics-and-innovation-by-massimo-leone/>).

Lotman, Juri M., *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier et al., préf. H. Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.

---

**Résumé :** L'article présente d'abord un bref état des lieux relatif aux potentialités de la sémiotique en tant que discipline d'aide à l'innovation. Suit la description et l'analyse d'une pratique innovante spontanée : celle d'un agent de police qu'on voit, à un grand carrefour de la ville de Manille, transformer la gestualité codée associée à sa fonction de contrôle du trafic en une véritable danse à la Michael Jackson, qui resémantise de manière parfaitement inattendue une banale scène de la vie urbaine. De cette description se dégage une série de constantes permettant d'esquisser les prémisses d'une sémiotique de l'innovation : i) l'innovation ne naît jamais de rien mais émerge d'un matériau sémiotique préexistant ; ii) elle résulte du croisement de deux ou plusieurs systèmes sémiotiques ; iii) elle révèle et exploite des affinités structurales jusqu'alors non perçues entre ces systèmes ; iv) elle perturbe les habitudes sémiotiques et pousse à reconfigurer la culture de la société ; v) elle constitue un processus toujours risqué parce que son succès dépend des rapports entre *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris* ; vi) si réussie, elle entraîne des effets d'imitation qui la font tomber au rang de platitude.

**Mots clefs :** créativité, culture (sémiotique de la —), gestualité, innovation.

**Resumo :** O artigo primeiro apresenta uma breve visão geral do potencial da semiótica como disciplina para apoiar a inovação. Segue-se uma descrição e análise de uma prática inovadora espontânea : a de um policial que, num cruzamento importante em Manila, transforma os gestos codificados associados à sua função de controle de tráfego em uma dança ao estilo de Michael Jackson, conferindo de uma maneira inesperada uma nova semantização a uma cena banal da vida urbana. Dessa descrição, emerge uma série de constantes que permitem traçar as premissas de uma semiótica da inovação : a inovação i) nunca nasce no vácuo ; brota de materiais semióticos preexistentes ; ii) combina dois ou mais sistemas semióticos ; iii) pressupõe, entre esses sistemas, semelhanças estruturais que não eram vistas previamente ; iv) impõe a

ruptura de hábitos semióticos e uma reconfiguração da cultura ; v) é sempre arriscada porque é um processo comunicativo cujo sucesso depende do encontro entre *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis* ; vi) quando é bem sucedida, implica em imitação, o que rapidamente a transforma numa banalidade.

**Abstract :** The article first presents a brief overview of the potential of semiotics as a discipline to support innovation. This is followed by the description and analysis of a spontaneous innovative practice : that of a police officer who, at a major intersection in Manila, transforms the coded gestures associated with his traffic control function into a veritable Michael Jackson-style dance that attributes new meaning to a banal scene of urban life in a perfectly unexpected way. From this description, a series of constants emerge, allowing to sketch the premises of a semiotics of innovation : i) innovation never stands on a vacuum; it springs from preexistent semiotic materials ; ii) it comes about from the conflation of two or more semiotic systems ; iii) it detects deep structural similarities among these systems, similarities that were unseen before innovation took place ; iv) it always imposes the disruption of semiotic habits and compels the reconfiguration of a society's culture ; v) innovation is always risky because it is a communicative process whose success depends on the encounter between an *intentio auctoris* and an *intentio lectoris* through an *intentio operis* ; vi) whenever successful it entails contagion and imitation, and imitation sinks innovation into platitude.

**Riassunto :** L'articolo presenta innanzitutto una breve panoramica del potenziale della semiotica come disciplina a sostegno dell'innovazione. Segue la descrizione e l'analisi di una pratica innovativa spontanea : quella di un vigile urbano che, in un importante incrocio di Manila, trasforma i gesti codificati associati alla sua funzione di controllo del traffico in una vera e propria danza in stile Michael Jackson, che risemantizza una scena banale della vita urbana in modo perfettamente inaspettato. Da questa descrizione, emerge una serie di costanti che ci permettono di abbozzare le premesse di una semiotica dell'innovazione : i) l'innovazione non si trova mai nel vuoto ; nasce da materiali semiotici preesistenti ; ii) nasce dalla fusione di due o più sistemi semiotici ; iii) rileva profonde somiglianze strutturali tra questi sistemi, somiglianze che non si vedevano prima che l'innovazione avesse luogo ; iv) impone sempre la rottura delle abitudini semiotiche e costringe a riconfigurare la cultura di una società ; v) è sempre rischiosa perché è un processo comunicativo il cui successo dipende dall'incontro tra un'*intentio auctoris* e un'*intentio lectoris* attraverso un'*intentio operis* ; vi) un'innovazione di successo comporta il contagio e l'imitazione, e l'imitazione fa sprofondare l'innovazione nella banalità.

**Auteurs cités :** Umberto Eco, Louis Hjelmslev, Juri Lotman

**Plan :**

1. Note à caractère général
2. Une pratique innovante spontanée

# Du bricolage comme principe de création

Jean-Paul Petitimberty

ESCP, Paris — CPS, São Paulo

## Introduction

C'est à notre connaissance en 1981, à l'occasion de son analyse de la toile de Kandinsky *Composition IV*, que Jean-Marie Floch a pour la première fois introduit dans son travail la notion lévi-straussienne de *bricolage*<sup>1</sup>. Toutefois, dans ce texte, bien que cette notion intervienne dans l'ossature de la démonstration, le concept analytique clef est plutôt celui de semi-symbolisme, que l'auteur développe et approfondit dans le cadre de son projet d'élaboration d'une sémiotique plastique. L'idée de bricolage ne sera explorée plus amplement et plus systématiquement que plusieurs années plus tard, dans son ouvrage consacré aux identités visuelles, livre dont le chapitre introductif constitue une véritable apologie du bricolage, les chapitres suivants en constituant, eux, une forme de défense et illustration<sup>2</sup>.

La principale référence sur laquelle Floch s'appuiera constamment restera, au fil des ans, la même. Elle est tirée des premières pages de *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, et plus précisément du chapitre qui ouvre le livre, « La science du concret », seule partie où il soit explicitement et abondamment

---

1 Voir J.-M. Floch, « Le “bricolage” d'un système de sens semi-symbolique », section 4 de « Kandinsky : sémiotique d'un discours plastique non figuratif », *Communications*, 34, 1981. Texte remanié et abondamment illustré dans *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

2 *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995, en particulier « Du design au “bricolage”. Introduction ».

question de « bricolage »<sup>3</sup>. La raison pour laquelle Lévi-Strauss consacre son introduction à cette pratique culturelle est qu'il considère la « pensée mythique » dans son ensemble comme une « forme intellectuelle de bricolage »<sup>4</sup>. Autrement dit, il voit dans les productions issues du bricolage une manifestation, observable sur le plan sensible, de l'activité cognitive à laquelle le reste de l'ouvrage est consacré.

Ce n'est pourtant ni la dimension mythique de cette pratique ni sa dimension semi-symbolique qui nous occuperont principalement ici (même si nous serons amené à y faire allusion) mais plutôt sa dimension énonciative. Floch associe en effet le bricolage à une forme particulière de praxis énonciative, c'est-à-dire à un mode spécifique d'engendrement du discours et de production de son sens, et plus précisément à un processus singulier de *création*. C'est à ce titre que nous nous proposons de rapprocher ces travaux de Jean-Marie Floch des récentes réflexions d'Eric Landowski à propos de création et de créativité<sup>5</sup>.

## 1. Bricolage et énonciation

Commençons par rappeler en quoi, aux yeux de Floch, le bricolage s'apparente à une forme de *praxis énonciative*. Sommairement définie, la praxis énonciative est le mode de production, le « mécanisme », par lequel un énonciateur produit un énoncé inédit : il puise parmi les virtualités du système de la langue (paradigme), et sélectionne les unités dont il a besoin — qu'il s'agisse d'éléments verbaux ou non-verbaux —, les actualise en les assumant et en les agençant d'une manière qui lui est propre le long de l'axe du procès (syntagme) et les réalise sous forme de parole manifestée. Techniquement parlant, la praxis énonciative opère donc en deux temps : par un « relèvement » initial du syntagmatique sur le paradigmatique (c'est le « stockage » d'unités produites par la parole et leur intégration dans le système de la langue), suivi d'un « rabattement » du paradigmatique sur le syntagmatique (c'est l'exploitation nouvelle, dans un énoncé, de ces mêmes unités sous forme de procès)<sup>6</sup>.

Le rapprochement que Floch propose entre praxis énonciative ainsi conçue et bricolage part des affirmations de Lévi-Strauss. Pour l'anthropologue, les unités susceptibles d'entrer dans la composition d'une œuvre « bricolée » sont tirées de collections d'éléments qu'il désigne comme des « blocs précontraints » par l'usage. Ces unités, le bricoleur les aura amassées au fil du temps et des opportunités « en vertu du principe que “ça peut toujours servir” »<sup>7</sup>. Dans la composition

3 *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 3-47.

4 *Op. cit.*, p. 32.

5 Cf. « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika*, 16, 2021, ou, en portugais, la version remaniée pour le présent dossier, et « Politiques de la sémiotique », *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 13, 2, 2019, pp. 15 et 17.

6 On comprend qu'il faut entendre les termes « relèvement » et « rabattement » en référence à la représentation conventionnelle des axes syntagmatique et paradigmatique sous la forme de deux droites perpendiculaires.

7 *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 26.

progressive de cet ensemble de blocs, Floch voit l'équivalent du premier des deux « mouvements de pont-levis » (ainsi qu'il décrit non sans malice les opérations effectuées<sup>8</sup>), c'est-à-dire de la constitution du paradigme, ou système « source », par intégration et accumulation d'éléments (de matériaux ou de « signes », dit-il occasionnellement) dont l'usage a conventionnellement fixé tant l'expression que le contenu. Leur « stockage » les transforme en autant de virtualités à la disposition du bricoleur. Et de même que le paradigme de la langue est un univers clos, constitué d'unités virtuelles disparates, de même, chez Lévi-Strauss, celui du bricoleur est

un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.<sup>9</sup>

La sélection de ces « résidus », leur prise en charge, leur agencement sous forme de syntagme et surtout, dans le cas précis du bricolage, le détournement systématique de leur finalité première constituent le deuxième temps de ce processus par lequel l'énonciateur bricoleur produit son énoncé :

Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux *pourrait* « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne diffèrera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties.<sup>10</sup>

Ainsi, dans l'analyse de *Composition IV*, c'est d'une part par la reconnaissance de l'emprunt fait aux représentations du Jugement dernier, traditionnellement traité sous forme de triptyque dans l'iconographie chrétienne, et d'autre part par la mise au jour de l'inversion de l'orientation conventionnelle des panneaux latéraux du triptyque par rapport à l'axe du panneau central que Floch en arrive à considérer l'énonciateur Kandinsky comme un *bricoleur*, thèse également étayée par d'autres emprunts, reprises et détournements repérés dans ce même tableau (Apocalypse de Jean, « turqueries »), comme aussi dans d'autres œuvres de ce grand maître russe<sup>11</sup>. Incidemment, c'est à partir de l'identification de ces

8 *Identités visuelles*, *op. cit.*, p. 172.

9 *La pensée sauvage*, p. 27. Dans une note quelques pages plus loin, l'anthropologue précise ce qu'il entend par « résidus ». Il s'agit pour lui d'objets aux « qualités secondes », ou plus clairement de seconde main (*second hand*), autrement dit d'occasion, par définition usagés ou utilisés antérieurement par d'autres, « témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société » (p. 32).

10 *Ibid.*, p. 28 (souligné par nous).

11 L'archétype iconographique du Jugement dernier veut que, le Christ étant représenté en gloire au centre de la composition, les élus se situent à Sa droite et les réprouvés à Sa gauche. Du point de vue d'un observateur, la béatitude des bienheureux se trouve donc à gauche de l'image, tandis que l'enfer des damnés se trouve à droite. Du fait de sa simplicité, le Jugement dernier est souvent pris comme exemple pour illustrer le concept de langage semi-symbolique. Floch montre comment Kandinsky bricole en inversant cette orientation conventionnelle avec, pour l'observateur, une partie gauche à valeur dysphorique (associée au combat et à la mort) et une partie droite à valeur euphorique (associée au triomphe de l'idéal idéologique de la *Vita Nova*).

divers bricolages visuels (topologique, mais aussi chromatique et linéaire) et de la démonstration de leur corrélation, dans le plan du contenu, avec un certain discours thématique que Floch développe l'idée que *Composition IV* est une œuvre dont le substrat énonciatif relève d'une construction de type semi-symbolique<sup>12</sup>. Cela dit, il ne faudrait pas en conclure que le bricolage n'est à l'œuvre que dans de telles constructions.

En effet, lorsque, dans *Sémiotique, marketing et communication*, Floch étudie les nombreuses annonces tirées des campagnes publicitaires des Presses Universitaires de France, il ne mentionne pas la notion de semi-symbolisme. Ce sont pourtant autant d'exemples de créations bricolées — réalisées à partir de symboles, de dessins, de gravures anciennes ou de photographies, etc. — qui lui permettent d'approfondir l'analyse de cette forme de praxis énonciative<sup>13</sup>. Aux réflexions de Lévi-Strauss s'ajoutent à cette occasion celles d'André Leroi-Gourhan, autre grand nom de l'anthropologie culturelle française. Floch fait appel à son concept de *mythogramme* et à la définition qu'il en donne pour éclairer une des annonces bricolées les plus remarquables, conçue pour le titre *Écriture et folie*. Sous forme de gravures visiblement tirées de « quelque vieux catalogue de vente par correspondance », cette annonce représente un entonnoir renversé au-dessus d'une plume d'écolier d'antan :

Des objets hors de leurs contextes sont conservés afin de pouvoir, un jour, les disposer selon des arrangements qui n'auront rien à voir avec leurs usages premiers ; c'est ainsi, par bricolage — au sens cognitif que Cl. Lévi-Strauss a donné à ce terme — que la rencontre de cet entonnoir et de cette plume crée un mythogramme.<sup>14</sup>

Quelques pages plus loin, dans un autre chapitre, Floch évoque une seconde fois le bricolage à propos du type de publicité qu'il qualifie de « mythique ». Selon son analyse, ce type de discours travaille à partir de motifs, de figures, « de légendes, de héros, de symboles (quasi-universels) qui sont déjà des rôles thématiques puissamment structurés, extrêmement connus et qui serviront de structure d'accueil au produit », rôles qu'il exploitera tels quels ou qu'il bricolera ensemble<sup>15</sup>.

En résumé, le bricolage en tant que praxis énonciative spécifique s'avère l'instance de médiation entre des formes culturelles fixées par l'usage — voire dont l'usage lui-même est en quelque sorte « réglé » par convention — et les significations inédites qu'un énonciateur peut en tirer en les décontextualisant, en les réassemblant et en les déformant à sa manière.

---

12 Cf. J.-M. Floch, « Un type remarquable de sémosis : les systèmes semi-symboliques », in *Semiotic Theory and Practice*, Berlin, de Gruyter, 1988 ; trad. port., *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.

13 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, P.U.F., 1990, « L'image pour troubler les lettrés », pp. 153-182.

14 *Ibid.*, pp. 174-175.

15 *Sémiotique, marketing et communication*, « Tués dans l'œuf », p. 203. Sur la notion de rôle thématique, cf. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire*, Paris, Hachette, 1979, p. 393.

## 2. Déformations et dénonciations

Ce qui fait du bricolage une forme remarquable de praxis énonciative tient donc à ces quelques notions qui lui sont inhérentes : non seulement celles de récupération et de réutilisation d'objets ou de signes figés et plus ou moins usés par leur usage conventionnel antérieur, mais aussi, et peut-être surtout, celle du *détournement* de la forme initiale de leur expression et de leur contenu. À cet égard, une clé supplémentaire de compréhension nous est fournie par Lévi-Strauss quand il affirme qu'une activité de ce type, qu'elle soit intellectuelle ou pratique, « n'est pas seulement la prisonnière d'événements et d'expériences qu'elle dispose et redispose inlassablement pour leur découvrir un sens ; elle est aussi *libératrice*, par la *protestation* qu'elle élève *contre le non-sens*, avec lequel la science s'était d'abord résignée à transiger »<sup>16</sup>.

Cette idée de protestation contre la désémantisation, contre l'érosion ou la fossilisation du sens, est ensuite confirmée par Floch et illustrée par la plupart des cas d'identités visuelles qu'il analyse. Il y défend l'idée que la création d'une identité visuelle par bricolage, entendu comme praxis énonciative, se donne à comprendre comme un refus et une dénonciation des lieux communs, des usages conventionnels qui ont pris valeur de normes, sinon de règles, à tel point qu'ils semblent aller-de-soi et ne pouvoir que perdurer. « Bricoler » suppose au contraire le rejet des dispositions figées et acceptées par tous, et traduit *in fine* une forme de rébellion fructueuse, à la fois créative et innovante<sup>17</sup>.

Entre autres exemples, Floch montre comment les créations qui constituent le discours vestimentaire de Coco Chanel dénoncent une certaine conception dépassée de la féminité — celle qu'incarneraient les silhouettes d'un Paul Poiret jusqu'à la Belle époque, puis celles d'un Christian Dior dans les années cinquante — et comment, à travers elles, cette couturière résolument féministe « se rebiffe » moyennant l'emprunt et la déformation d'éléments jusqu'alors univoquement associés au vestiaire masculin (béret, pantalon, complet-veston, vêtements de travail, uniformes militaires, tenues de sport, coupes et matières associées, telles le tweed des chasseurs ou le jersey des maillots de marins pêcheurs, etc.), et surtout moyennant l'inversion qui en résulte de leurs signifiés conventionnels<sup>18</sup>. De même, sans entrer dans le détail de l'analyse que Floch propose du logo à la pomme multicolore (aujourd'hui disparu) de la marque Apple, rappelons que le bricolage figuratif et plastique dont il était le résultat peut se comprendre comme une inversion symétrique des caractéristiques de l'emblème d'un autre système — celui de l'imposante société concurrente IBM qui dominait le marché et lui imposait sa loi — dont la jeune marque dénonçait ainsi les conceptions

16 *La pensée sauvage*, p. 33 (souligné par nous). Lévi-Strauss oppose ici le bricoleur au « savant » plutôt qu'à l'ingénieur (auquel nous en viendrons d'ici peu, *infra*, 3).

17 Floch développe ces réflexions plus en détail, à la lumière des travaux sur l'identité narrative menés par le philosophe Paul Ricoeur, dans « Deux jumeaux si différents, si semblables. L'identité selon Waterman », *Identités visuelles*, *op. cit.* Nous allons y revenir (*infra* 4).

18 *Op. cit.*, « La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du total look de Chanel ».

« totalitaires » (ce que le scénario et la mise en scène du spot de lancement du MacIntosh en 1984 confirmaient d'ailleurs explicitement)<sup>19</sup>.

Dans l'univers foisonnant de la communication contemporaine, cet aspect contestataire du bricolage n'est pas rare. Les cas les plus fréquents et les plus facilement repérables sont précisément ceux d'énonciateurs dont la visée consiste à défendre une cause contre un état de fait ou à dénoncer telle ou telle idée reçue. Les plus frappants et donc les plus mémorables prennent souvent (comme plus haut) la forme de bricolages mythographiques. Certains se souviennent peut-être, par exemple, de la campagne menée en 2008 par l'association Reporters Sans Frontières (RSF) qui incitait les athlètes au boycott de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin. Elle cherchait à sensibiliser l'opinion publique au fait que la Chine est un des pays au monde où la répression des défenseurs de la liberté d'expression de la presse est la plus virulente. Le visuel principal des affiches et des annonces s'étalait sur fond noir et représentait les cinq anneaux olympiques remplacés par des bracelets de menottes reliés entre eux par des chaînes. Ce bricolage visuel, qui combine deux signes a priori antinomiques et va jusqu'à les fusionner, est ainsi conçu que, par simple commutation, la déformation du signifiant de l'un (les anneaux olympiques multicolores sur fond blanc) par celui de l'autre (les menottes monochromes sur fond noir) entraîne l'inversion du signifié qui lui est conventionnellement attaché (celui du second contaminant ou remplaçant le premier).

Le World Wildlife Fund (WWF) fait aussi très souvent appel à ce type de bricolage et de choc visuel provocant. En 2014, sous le slogan *What will it take before we respect the planet ?*<sup>20</sup>, cette ONG lançait une campagne destinée une fois de plus à dénoncer les dégâts provoqués par l'activité humaine sur la vie et la biodiversité. Une série d'annonces mettait en scène des animaux sauvages photographiés dans leur environnement naturel (éléphants, rhinocéros, baleine bleue, ours blancs), mais dont le pelage ou la peau avaient été souillés, maculés (de manière extrêmement réaliste via, il va sans dire, un logiciel informatique) par des graffitis et des « tags » multicolores grossièrement peints à la bombe, comme ceux qu'on trouve sur les murs d'immeubles de nombreuses périphéries à l'abandon de par le monde. Cet improbable carambolage entre des références de provenances aussi diamétralement opposées produisait un effet repoussoir aussi puissant que saisissant : celui de la mise en scène d'un univers fortement dystopique.

Pour revenir à Lévi-Strauss et conclure cette séquence d'exemples, on voit qu'ils confirment l'idée selon laquelle le bricolage est en effet la manifestation, sur le plan pratique, d'une pensée qui « bâtit ses palais idéologiques avec les gravats d'un discours social ancien »<sup>21</sup> afin, serions-nous même tenté d'ajouter, de mieux le dénoncer et, par suite, de le dépasser.

19 *Op. cit.*, « La voie des logos. Le face-à-face des logos IBM et Apple ».

20 Jusqu'où faudra-t-il aller avant que nous respections la planète ? (notre traduction).

21 *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 32.

### 3. Ajustement et dépassement

De même que la notion de pensée mythique, telle que définie par Lévi-Strauss, ne se comprend pleinement que dans son rapport à une certaine idée de la « pensée scientifique », de même, sur le plan figuratif, le portrait du bricoleur appelle celui de son pendant, l'« ingénieur », auquel l'anthropologue le compare et le confronte systématiquement. Cette série de catégories, les unes abstraites, les autres figuratives, renvoie directement aux travaux de socio-sémiotique d'Eric Landowski et au modèle général qu'il propose (et propose de « complexifier »), modèle qui va nous permettre d'éclairer plus avant les vertus créatrices de la pratique du bricolage.

Dans une étude consacrée à la notion de « prise », Landowski rend compte de la proximité entre les résultats de l'analyse que Floch avait conduite sur l'Opinel — le « couteau du bricoleur », opposé au couteau suisse, attribué à l'ingénieur<sup>22</sup> — et certaines des innovations conceptuelles par lesquelles il s'efforce lui-même de renouveler la grammaire narrative standard, tout particulièrement en y introduisant l'idée d'une pluralité de régimes de sens et d'interaction (en sus de la classique manipulation, une syntaxe de la programmation, de l'assentiment (à l'accident) et de l'ajustement)<sup>23</sup>. Il y montre comment, à l'utilisation de chaque type de couteau décrite par Floch correspond un « régime interactionnel » particulier :

A mesure qu'il [J.-M. Floch] avance dans l'analyse des deux types d'opérations prises pour objet — celles que réalisent respectivement un « bricoleur », avec un Opinel, et un « ingénieur », avec un couteau suisse — l'interprétation qu'il propose s'oriente dans un sens de plus en plus voisin de ce que pour notre part, quelques années plus tard, nous définirons, d'un côté, en termes d'ajustement, de l'autre, en termes de programmation et d'opérations.<sup>24</sup>

Les figures lévi-straussiennes de l'ingénieur et du bricoleur reprises par Floch se trouvent ainsi reprises de nouveau par Landowski, qui les positionne aux deux extrémités d'un des axes de contradiction de son modèle, à savoir, d'un côté, l'« ajustement », de l'autre la « programmation », celle-ci constituant en théorie pour ainsi dire le négatif photographique de celui-là (si tant est que le continuum elliptique qui relie les divers régimes entre eux autorise encore à les considérer comme tels, du moins *stricto sensu*). En vertu de quoi le bricoleur « ne s'enferme jamais dans l'exécution de *programmes* prédéfinis mais poursuit des projets toujours « décalés », par *ajustement* progressif à une matière « précontrainte »<sup>25</sup>.

Dans un article plus récent consacré au politique, le même auteur fait à nouveau mention de la pratique du bricolage, en tant que procédure, parmi d'autres, de *création* d'objets de valeur relevant du régime de l'ajustement. S'y oppose ce

22 J.-M. Floch, *Identités visuelles*, *op. cit.*, « Le couteau du bricoleur. L'intelligence au bout de l'Opinel », pp. 181-213.

23 « Avoir prise, donner prise », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.

24 « Avoir prise... », § I.3, « Manipuler ou manœuvrer ? ».

25 E. Landowski, « Régimes de sens et styles de vie », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 115, 2012.

qu'il dénomme leur *fabrication* selon les procédures de l'engineering, qui relèvent, elles, du régime de la programmation<sup>26</sup>. Quant aux deux autres régimes interactionnels, ils ont trait à la *circulation* des objets de valeur et non plus à leur production : la manipulation régit l'échange (classique en syntaxe narrative standard), et l'assentiment le *don* ou le *vol*.

Mais laissons de côté la circulation de ces objets et concentrons-nous sur leur production, qui seule nous intéresse ici, puisqu'« avant qu'une chose ne soit donnée, volée ou échangée, donc transférable, il faut bien, au minimum, qu'elle existe, et pour cela qu'elle ait été produite d'une manière ou d'une autre »<sup>27</sup>. Au couple initial des figures de « producteurs » que sont l'ingénieur et le bricoleur se superposent donc maintenant celles du fabricant et du créateur (que Landowski reprend dans sa contribution au présent dossier), figures qu'on peut fusionner sous la forme de l'*ingénieur-fabricant*, d'un côté, et du *bricoleur-créateur*, de l'autre — ce qui va nous permettre de dégager les principes auxquels chacune répond, et, à partir de là, de mettre en lumière quelques nouvelles spécificités du bricolage.

Si dans son domaine l'ingénieur-fabricant s'appuie, à l'instar du scientifique dans le sien, sur les lois du déterminisme et donc sur les régularités qui régissent les algorithmes dont il se sert pour mettre au point les objets qu'il produit, suivant à la lettre aussi bien le programme qu'il s'est fixé que les « règles de l'art » du secteur dans lequel il intervient, qu'en est-il du créateur-bricoleur ? Comment mieux décrire le régime d'ajustement dans lequel il est engagé ?

Selon la logique qui sous-tend la construction du modèle interactionnel, on pourrait croire que contrairement au fabricant, qui, par habitude, par principe ou par prudence, se soumet aux normes, aux lois et aux règles du genre dans lequel il opère, le créateur-bricoleur choisit de les ignorer ou de les violer. Rien ne serait plus erroné, car, comme on l'a vu, il s'agit moins pour lui de transgresser telle ou telle convention, d'enfreindre tel ou tel dogme tacitement établi ou de contrevenir aux usages, que de *s'en servir* pour *innover* en les détournant, de *s'appuyer* sur eux pour les *dépasser*, leur assigner un nouveau rôle, leur faire dire autre chose, voire davantage, que ce à quoi le consensus avait habitué jusque-là.

C'est en vertu de ce principe de dépassement par détournement que le bricolage s'avère effectivement, comme l'affirme Lévi-Strauss, une « protestation contre le non-sens », une entreprise de *resémantisation*. En termes de régimes de sens, c'est donc bien de l'ajustement que relève l'activité du bricoleur dans la mesure où, par opposition aux pratiques répétitives du fabricant, elle cherche à *faire sens*. Par là-même, elle s'érige contre l'*in-signifiance* du régime de la programmation auquel se plie l'ingénieur. Car l'ingénieur, lui, ne crée rien de nouveau mais se limite à appliquer des règles figées et désémantisées à force de répétition, ou se conforme par réflexe à des régularités simplement constatées ou acquises par habitude.

---

26 « Politiques de la sémiotique », *art. cit.* (2.2 « Quarante ans après : une pluralité de régimes », pp. 15-17).

27 *Ibid.*, p. 15.

Mais en quoi le détournement est-il corrélatif d'un dépassement ? En ce point, c'est à l'idée de *vision* — dialectiquement articulée à celle de *procédé* — qu'il nous semble pertinent de faire appel, notions que Landowski développe dans un texte où il oppose en premier lieu les concepts d'*utilisation* et de *pratique*<sup>28</sup>. Les deux types de producteurs d'objets de valeur, les bricoleurs comme les ingénieurs, ont en commun de maîtriser les procédés de fabrication au moins les plus usuels dans leur domaine. En revanche, seul le créateur-bricoleur les assortit d'une vision à laquelle il les confronte et par rapport à laquelle il les met à l'épreuve, alors que l'ingénieur-fabricant se borne à les appliquer sans chercher à aller plus loin. Aller plus loin, aller au-delà, c'est précisément ce que permet la « vision » : c'est *voir*, concevoir, imaginer et surtout sentir ou pressentir ce dont l'ingénieur-fabricant n'a cure, à savoir les potentialités contenues dans les « blocs précontraints » que le bricoleur-créateur amasse et collectionne. Au lieu d'« utiliser » tels quels des procédés convenus en se bornant à les appliquer, il les *pratique* en s'y confrontant. Comme dit Lévi-Strauss, il « les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait “signifier” » : c'est cela qui le rend à même de les « voir » sous un angle inédit, imprévu, inattendu, et par suite l'amènera à les détourner de leur usage préétabli. Si bien que procédé et vision se présupposent mutuellement :

La vision, ouverture sur le potentiel, a besoin de ce que le procédé lui oppose de plus étroitement réel; et le procédé, conservateur et répétitif par nature, a besoin de ce que la vision lui impose d'inédit à exprimer.<sup>29</sup>

C'est en jouant de cette dialectique que, par exemple, un peintre véritable se démarque d'un barbouilleur du dimanche. Et c'est aussi par là, ajouterons-nous, qu'il se dote d'une *identité*. Pourquoi introduire cette notion supplémentaire à un feuilletage conceptuel déjà suffisamment épais ? C'est que nous ne perdons de vue ni les réflexions initiales de Floch sur le bricolage et sa caractérisation, ni les divers autres développements qu'il en tire et qui, à ce qu'il nous semble, sont à rapprocher des propositions de Landowski sur la création.

#### 4. « Production personnelle de sens »

Si Floch établit un lien entre la question de l'identité du créateur et la pratique du bricolage, c'est en premier lieu parce qu'il reste fidèle à la pensée de Lévi-Strauss, pour qui le bricoleur, « sans jamais remplir son projet, (...) *y met toujours quelque chose de soi* » : « par les choix qu'il opère entre des possibles limités, [il raconte] le caractère et la vie de son auteur »<sup>30</sup>.

Et c'est en second lieu parce qu'il établit un rapport d'homologie entre deux dialectiques : d'une part celle du bricoleur qui, pour « faire du neuf avec du

<sup>28</sup> « Voiture et peinture : de l'utilisation à la pratique », *Galáxia*, XII, 2, 2012.

<sup>29</sup> *Art. cit.*, p. 251.

<sup>30</sup> *La pensée sauvage, op. cit.*, p. 32 (souligné par nous).

vieux », est amené à osciller sans cesse entre, d'un côté, ce que l'histoire et la culture ont engrammé (voire programmé) dans les « débris » et les outils qu'il collecte, et de l'autre l'innovation créative qu'il cherche à en faire surgir ; d'autre part la dialectique que Paul Ricœur propose pour rendre compte de la construction de l'identité d'un sujet<sup>31</sup>. Selon Ricœur, une telle construction oscille aussi entre « sédimentation et innovation » : entre, d'un côté, la répétition routinière et fossilisante de signes de reconnaissance, et de l'autre, l'irruption libératrice du soi accompli moyennant l'abolition de cette routine qui embourbe dans l'existant.

Dans la formulation de ce qu'il appelle « l'identité narrative », Ricœur oppose donc deux forces. La première, qu'il dénomme le « caractère », est la force d'inertie, de perpétuation, de continuation et de conformité qui pousse le sujet à reproduire par simple habitude certains traits dont la répétition régulière le font, certes, conventionnellement reconnaître par autrui, mais dont l'utilisation de nature programmatique aboutit à leur dé-sémantisation, à leur in-signifiante, et finit par « entartrer » le sujet, comme disait Floch, qui la définit comme « ce par quoi on est reconnu »<sup>32</sup>.

L'autre force, qui s'y oppose, est dénommée indifféremment par Ricœur « parole tenue » ou « maintien de soi ». Contrairement à ce que ces deux expressions pourraient laisser entendre, il s'agit d'une force d'innovation. Elle amène à rompre avec les acquis construits et sédimentés par la force précédente, qui par leur in-signifiante étouffent ou fossilisent l'identité du sujet, faisant ainsi obstacle au plein accomplissement de ses potentialités. Ricœur la qualifie de force de persévérance, d'autonomie et de constance à se réaliser pleinement en tant que sujet — ce que Floch reformule comme « ce à quoi on marche »<sup>33</sup>. La pensée de Ricœur fait ici écho, *mutatis mutandis*, à celle de Lévi-Strauss pour qui, on l'a vu, l'activité du bricoleur « est aussi libératrice, par la protestation qu'elle élève contre le non-sens », ce que Floch n'a évidemment pas manqué de remarquer.

Pour notre part, nous reconnaissons là la transition entre le régime de l'in-signifiante programmatique et celui de l'ajustement, telle que Landowski la décrit. Il s'agit du processus par lequel, grâce à une sorte de sursaut salutaire, le programmeur prend conscience du fait qu'il a cessé d'être le sujet des régularités qu'il s'était imposées et qu'il en est devenu l'objet. Jusqu'à ce qu'« un beau jour » il en vienne

à s'interroger sur le pourquoi de tous ces algorithmes impeccables. Constatant alors qu'ils n'avaient aucun sens et qu'à les suivre il n'a fait que perdre son temps [*mais aussi se perdre lui-même*], il trouvera peut-être la force de les transgresser, de les dépasser vers un régime autre, où du sens et de la valeur pourraient de nouveau émerger de l'interaction parce qu'elle aurait enfin cessé d'être programmée : celui de l'ajustement.<sup>34</sup>

---

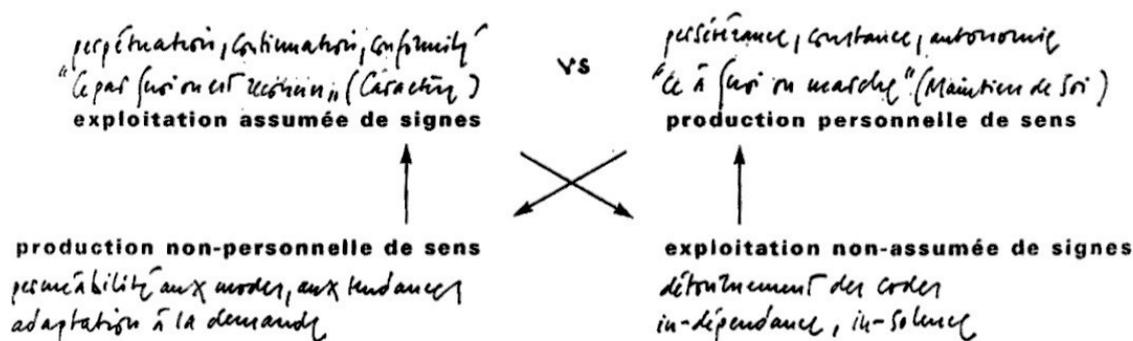
31 Cf. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, analyse reprise par Floch dans « Deux jumeaux si différents, si semblables. L'identité selon Waterman », *Identités visuelles*, op. cit.

32 *Identités visuelles*, op. cit., p. 38.

33 *Ibid.*

34 E. Landowski, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005, p. 75.

Il est extrêmement regrettable que par la force des choses, Floch, mort prématurément en 2001, n'ait pu avoir connaissance des perspectives théoriques nouvelles ouvertes à peine quelques années plus tard en socio-sémiotique par l'ampleur et la profondeur des développements issus des travaux de Landowski. Il est tout aussi regrettable qu'il n'ait pas eu le loisir de pousser ses réflexions sur le bricolage au-delà de ce que nous en savons par la lecture des six essais regroupés dans *Identités visuelles*<sup>35</sup>. Toutefois, grâce au témoignage apporté par un de ses anciens clients, Gérald Mazzalovo, alors président de la société Loewe, sur son activité de « praticien de la sémiotique commerciale », nous avons accès à des extraits de certains de ses travaux inédits. Ils ont été présentés en 2007 lors du colloque *Bricolage et signification. Jean-Marie Floch : pratique descriptive et réflexion théorique*, organisé à Urbino sous la direction de Giulia Ceriani, puis publiés en 2008 dans la revue de l'Association italienne de sémiotique, *E/C*<sup>36</sup>. Parmi eux, on trouve le carré sémiotique suivant, conçu par Floch à partir de la mise en contrariété des deux « forces » thématiques par Paul Ricœur :



Document de travail manuscrit, inédit, de Jean-Marie Floch sur la marque Loewe (source : Gérald Mazzalovo).

Arrêtons-nous tout d'abord sur la formulation des deux termes primitifs, c'est-à-dire des contraires (notés en caractères d'imprimerie) du carré ci-dessus. S'agissant d'une analyse des différentes approches qu'une marque peut adopter pour concevoir son offre et rendre possible son identification par la clientèle visée, il n'est guère étonnant de voir le « caractère » ricœurien (corrélé aux notions de « perpétuation, continuation, conformité ») sémiotiquement traduit en termes de « exploitation assumée de signes », sous-tendant ce que Floch désigne par « ce par quoi on est reconnu ». De fait, d'innombrables marques se contentent d'im-

35 La problématique du bricolage est absente de son dernier ouvrage, *Une lecture de « Tintin au Tibet »* (Paris, P.U.F., 1997), de même que de celui édité à titre posthume par J. Collin, *Lecture de « La Trinité »* d'Andrei Roublev (P.U.F., 2009).

36 G. Mazzalovo, « Exemples d'applications de la sémiotique de Jean-Marie Floch à la gestion des marques », Actes du colloque *Bricolage e significazione*, CISL, Urbino, 2007.

primer ad libitum leur livrée ou leur « griffe » sur les produits de leurs gammes, par pur tropisme et sans grand discernement. Tel est en particulier le cas de toutes ces marques dites de luxe pour lesquelles la valeur ajoutée proposée se résume à l'affichage de leur logo, censé transférer automatiquement on ne sait quel prestige sur les objets qu'elles vendent, comme si l'acte d'achat relevait du pur réflexe programmé ou dépendait de quelque principe de causalité. Du monogramme d'un Louis Vuitton au tartan d'un Burberry's (tous deux suggérés par Mazzalovo), les exemples ne manquent pas. Sans parler d'un Pierre Cardin, dont les excès dans ce domaine ont entraîné la complète disparition par éviction hors de son secteur d'origine<sup>37</sup>.

Cependant, les marques commerciales sont loin d'être les seules à s'enfermer dans une stratégie de ce type. Dans le domaine de la peinture contemporaine, qu'il suffise d'évoquer le mouvement Supports / Surfaces, et en particulier l'un de ses fondateurs, Claude Viallat, dont toute l'œuvre se résume à la répétition ininterrompue depuis ses débuts — et donc cette fois *ad nauseam* — d'un unique motif abstrait, systématiquement reproduit en plusieurs exemplaires à l'identique quelle que soit la matière sur laquelle il est appliqué, à la manière des papiers-peints industriels.

En vis-à-vis de cette « exploitation assumée de signes », associée au « caractère », la « production personnelle de sens » traduit le concept de « maintien de soi » (qui, lui, est corrélé aux notions de « persévérance, constance, autonomie »), définissant selon Floch « ce à quoi on marche ». A cela correspond ce que, dans le domaine commercial, on appelle précisément les marques « de créateur ». Mazzalovo suggère Yves Saint Laurent dans la haute couture, mais on peut aussi mentionner Serge Lutens en parfumerie, Pierre Hermé en pâtisserie, Michel Bras en cuisine<sup>38</sup>, etc. Elles ont en commun d'émaner de l'activité constamment inventive d'individus exceptionnellement talentueux, « hors normes », indépendants et en permanence soucieux d'éviter de se répéter ou de tomber dans le piège du « filon » exploitable sans fin. Pour ce qui est de la peinture, on peut de même opposer au *tropisme* typique d'un Viallat et à l'ennuyeuse monotonie de sa production, le *talent*, par exemple, d'un Picasso, la créativité que manifeste la quête qu'il n'a jamais cessé de poursuivre et l'éblouissante inventivité qui l'émaille, avec toute la variété qu'offrent ses différentes périodes, époques, genres, techniques et procédés.

Quant aux termes subcontraires du même carré, ce sont les commentaires manuscrits de Floch qui permettront le mieux de saisir et d'apprécier les deux nouvelles logiques qu'ils recouvrent. Il décrit la négation de la position précédente — la « production *non-personnelle* de sens » — comme le résultat d'une certaine « perméabilité aux modes, aux tendances » et d'une « adaptation à la demande ». Cette définition, aussi lapidaire qu'exacte, que Floch nous donne ici,

---

37 Cette marque, née et réputée dans le domaine de la haute couture, est allée par la suite, sous la forme dite de « franchises », jusqu'à griffer des stylos à bille, des briquets jetables et même des poêles à frire !

38 Cf. *Identités visuelles*, « L'Ève et la cistre », pp. 79-106.

incidemment, du *marketing* s'applique à la stratégie d'une infinité de marques (raison pour laquelle mieux vaut n'en citer aucune !) dont les productions sont conçues très précisément pour séduire une demande « *déjà là* », en se pliant avec *habileté* (pour ne pas dire rouerie) aux diktats de la mode et en se coulant dans l'air du temps. Le *benchmarking*<sup>39</sup> aidant, ces produits se limitent bien souvent au *plagiat*, voire à *l'imitation* plus ou moins servile des offres concurrentes. Dans le domaine de l'art, les œuvres d'un Jeff Koons aujourd'hui, d'un Andy Warhol ou d'un Roy Lichtenstein autrefois, nous semblent bien illustrer cette position où la part « personnelle » de l'artiste est niée, au détriment de sa « patte » et au profit d'effets mécaniques impersonnels, volontairement recherchés. Roy Lichtenstein ne déclarait-il pas lui-même vouloir produire un style « aussi artificiel que possible » ? Et il semble bien qu'il y soit parvenu, tant ses imitations de bandes dessinées ou de publicités frôlaient le plagiat des auteurs anonymes de ces arts mineurs. A tel point qu'à plusieurs reprises et dans divers pays Jeff Koons a effectivement été condamné en justice pour plagiat.

Enfin, c'est sur le quatrième et dernier poste de son modèle, celui de « l'exploitation *non-assumée* de signes », que Floch aurait pu, nous semble-t-il, mentionner la notion de bricolage... bien qu'il ne l'ait pas fait. Etant donné le caractère lacunaire du document sur ce point, il ne s'agit donc que d'une hypothèse. Mais elle nous paraît suffisamment étayée par la description qu'il donne par ailleurs de cette approche. Il la définit par le « détournement des codes » et par « l'in-dépendance, l'in-solence » (*sic*) du créateur. Si, comme nous le croyons, on peut substituer au terme de « codes » ceux de règles, de normes ou de signes conventionnels, alors c'est bien de la logique du bricolage qu'il est ici question. Et si, en parallèle, on comprend l'in-dépendance, et l'in-solence qu'il y attache, comme deux des formes que peut prendre la « protestation contre le non-sens » dont parle Lévi-Strauss, alors notre hypothèse semble solide.

A titre d'exemples de marques commerciales obéissant à cette logique, rappelons les détournements, déjà évoqués plus haut, des codes du vestiaire masculin opérés par Chanel, dont *l'audace* choqua tant de ses contemporains, ou l'inversion des codes du logo IBM par Apple<sup>40</sup>. En matière d'art, on a vu également les détournements, plus savants il est vrai, auxquels Kandinsky se livrait sur l'iconographie religieuse traditionnelle. Plus près de nous, mentionnons les collages de Max Ernst, eux qui ont si fortement inspiré Lévi-Strauss qu'il va jusqu'à déclarer que c'est de lui, Max Ernst, et des surréalistes, qu'il a « appris à ne pas *craindre* les rapprochements abrupts et imprévus ». Toujours à propos de Max Ernst, il écrit en outre ceci :

---

39 La pratique du *benchmarking*, très répandue en marketing, consiste à « partir à la pêche aux bonnes idées » en s'adonnant à une veille concurrentielle sectorielle régulière. L'objectif est de s'inspirer des trouvailles en circulation, de les plagier ou purement et simplement de les copier.

40 Cf. « La voie des logos », *Identités visuelles*, *op. cit.*, pp. 53 et 60.

Il a construit des mythes personnels au moyen d'images empruntées à une autre culture : celle des vieux livres du XIX<sup>e</sup> siècle, et *il a fait dire à ces images plus qu'elles ne signifiaient* quand on les regardait d'un œil ingénu.<sup>41</sup>

Détourner pour *faire dire plus*, pour « faire rendre davantage », selon l'expression que Landowski emprunte à Sartre<sup>42</sup>, et, ce faisant, cultiver l'insolence (conduite assimilable à une forme d'ajustement<sup>43</sup>), voilà autant d'indices accumulés qui pointent en faveur d'un rapprochement, ne serait-ce que partiel, entre cette pratique culturelle, « bricoler », et ce régime d'interaction et de sens, « s'ajuster ».

A ce constat s'ajoute le fait que dans le modèle mis au point par Floch, la position complémentaire en relation d'implication — à savoir la « production personnelle de sens » — va de pair avec ce que Ricœur appelle le « maintien de soi ». Autrement dit, cette position, et elle seule, autorise le plein accomplissement des potentialités du sujet, le plein épanouissement de son talent. Cela grâce à la protestation, audacieuse mais libératrice, que le sujet exprime en bricolant. L'ensemble de la déixis négative du carré de Floch relève par conséquent du régime de l'ajustement, comme le montre le diagramme ci-après. Si, contrairement à l'ingénieur, le bricoleur opère *créativement*, c'est en vertu des propriétés de ce régime.

Symétriquement, on peut homologuer les deux postes de la déixis positive à l'approche programmatique que privilégie « l'ingénieur-fabricant ». En effet, si le « caractère », tel que défini par Ricœur puis interprété par Floch, présente toutes les caractéristiques du régime de la programmation *stricto sensu*, la position qui lui est complémentaire, à savoir l'imitation / plagiat, en relève également. Dans la mesure où on peut considérer, avec Landowski, que « l'adaptation unilatérale d'un acteur à un autre relève de la programmation »<sup>44</sup>, il est clair que la « production non-personnelle de sens » — que Floch caractérise par l'habileté à s'adapter aux modes et aux tendances, à les suivre, à les reproduire parfois littéralement — s'inscrit dans ce même régime d'interaction.

D'où la schématisation suivante :

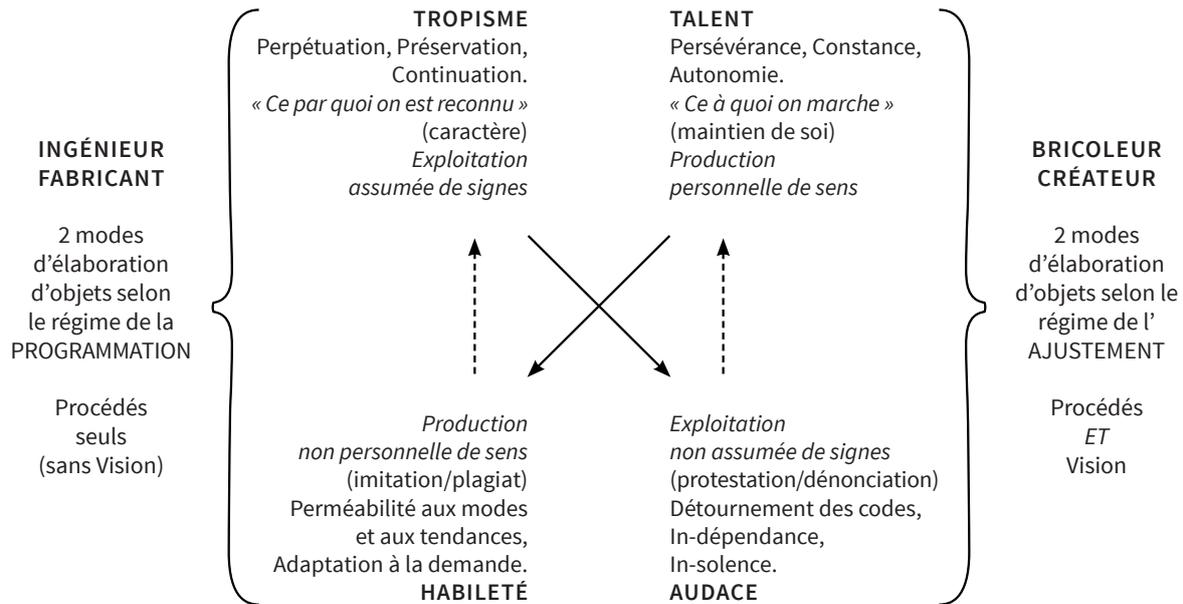
---

41 Cl. Lévi-Strauss, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 54 (souligné par nous ; cité par J.-M. Floch, *Identités visuelles*, p. 5).

42 « Voiture et peinture... », *art. cit.*, p. 243.

43 Cf. E. Landowski, « Plaidoyer pour l'impertinence », *Actes Sémiotiques*, 116, 2013.

44 *Les interactions risquées*, *op. cit.*, p. 40.



## Conclusion

A partir de cette schématisation, il est possible de tracer le parcours « idéal » du bricoleur-créateur. Refusant d'exploiter tels quels les éléments à sa disposition, il entreprend de les détourner : opération audacieuse qui, dans le meilleur des cas, permettra l'avènement, l'épanouissement et peut-être même la reconnaissance de son talent créatif. Mais il est aussi possible de mettre en évidence le risque inhérent à une telle entreprise. En toute logique interactionnelle, si c'est au régime de l'ajustement que nous associons la création par bricolage, alors le régime de risque dont elle dépend est celui de l'« insécurité » : bricoler, c'est s'aventurer « au seuil de l'accident ». Ce qui guette le bricoleur à titre personnel, c'est le danger du « fiasco »<sup>45</sup>. Rien n'assurait Gabrielle Chanel du succès qu'elle allait connaître avec les audaces provocantes de ses tenues « à la garçonne » qui donnaient à la silhouette féminine une allure androgyne. Rien, bien au contraire, ne garantissait non plus aux surréalistes l'engouement qu'allait susciter leur mouvement, à la base fortement frondeur ; et personne n'aurait pu prédire la trace profonde qu'ils allaient laisser dans l'histoire de l'art.

Néanmoins, le plus grand de tous les risques que peut courir le bricoleur-créateur est encore ailleurs. Paradoxalement, c'est celui de renoncer à la prise de risque, de ne plus *oser oser*, de *s'installer* et, pour plus de sécurité ou faute d'imagination créatrice, de se conformer à soi-même, à sa propre invention, devenue norme. Ne plus prendre de risques, c'est en effet prendre le risque, fatal, que s'enclenche le parcours inverse de celui que nous venons de décrire. A partir de la reconnaissance de son talent par autrui et du succès qui

45 Cf. *Les interactions risquées*, op. cit., section 6, « Au risque du sens ».

s'ensuit, le créateur-bricoleur risque, d'une part, de voir le résultat de son travail élevé au statut de « style » (au sens *normatif* commun du terme), c'est-à-dire, en fait, réduit à celui d'une unité paradigmatique normée de plus, moyennant le troisième « mouvement de pont-levis » que Floch décrit à propos de la praxis énonciative<sup>46</sup>. Mais d'autre part et surtout, le risque qu'un tel cas de figure fait courir au créateur consiste pour lui à céder à la tentation de s'*auto*-plagier, de se contenter d'imiter ce qu'il a initialement produit, de l'exploiter habilement comme un « filon », autrement dit de tomber dans le tropisme de la répétition, sans que rien de nouveau ou de hors-norme ne fasse plus émerger quoi que ce soit de « non prévu » qui pourrait satisfaire sa propre « attente de l'inattendu » ou celle de ses contemporains.

Landowski relève lui-même ce paradoxe du créateur qui, s'il tient à l'identité que son talent lui a un jour conféré, est « condamné » à se remettre indéfiniment en question et à se renouveler au lieu d'ériger ses propres productions en normes immuables : par dessus tout, ne pas s'y plier ! même si d'autres s'en chargent à sa place.

Que pour l'entourage elles [ses productions] deviennent un jour la règle, ou de règle, au fond peu importe ! Ce qui compte bien davantage, c'est qu'elles ne le deviennent pas *pour lui*. Car si elles le devenaient, non seulement il ne ferait plus que se répéter, travers toujours pesant pour l'entourage, mais surtout, vis-à-vis de lui-même, cela voudrait dire que son rapport au monde, jusqu'alors créatif parce que direct — sans médiation —, serait désormais médiatisé, et par suite régulé par une vision du monde déterminée, certes la sienne, mais néanmoins dorénavant figée. Il y aurait donc perdu le ressort même de sa créativité.<sup>47</sup>

Que de marques commerciales sont tombées dans ce piège de la répétition d'elles-mêmes, au point parfois d'y perdre leur identité, voire leur « âme » ! Qu'on pense par exemple à Apple : cette marque naît d'une rébellion créative contre un système qu'elle estimait « totalitaire » et donc asservissant (celui d'IBM dans les années quatre-vingt). Mais au fil du temps, faute de se remettre en question, elle s'est refermée sur elle-même au point de devenir peu à peu, à son tour, un système que beaucoup jugent tout aussi rigide que celui de son concurrent d'origine. Les commentaires allant dans ce sens sont aujourd'hui légion sur l'internet. Depuis une dizaine d'années, certains vont même jusqu'à accuser Apple (et ses clients fidèles) d'être devenue une secte ! Voilà pourquoi Floch affirmait que l'identité d'une marque, envisagée sous l'angle de « ce à quoi elle marche », « implique des refus clairs et réitérés, ainsi que des abandons et des ruptures ». Une marque « ne se comprend et ne peut s'apprécier qu'à partir du refus de la simple perpétuation de l'existant »<sup>48</sup>. Comme bien d'autres entreprises (sémiotique comprise !), elle ne peut continuer de vivre qu'à condition

46 Cf. *Identités visuelles*, p. 172.

47 « Plaidoyer pour l'esprit de création », *art. cit.*, p. 271.

48 « Logiques de persuasion du consommateur et logiques de fidélisation du client », *Cahiers de l'IREP*, 1994, pp. 13-14.

de se libérer de ce qui certes, d'un côté — pour les autres — l'identifie et lui permet d'être reconnue, mais aussi, d'un autre côté, pourrait finir par l'étouffer. Question d'éthique du créateur, disait-il.

Ainsi conçu, le bricolage, que ce soit celui d'une identité visuelle ou de tout autre objet, s'avère un mode de création particulièrement fructueux en raison de ce qu'il exige de prise de distance par rapport à ce que l'usage impose comme norme ou fixe comme règle. Cela ne se limite pas aux objets matériels relevant des sphères du design ou de la production artistique ou commerciale mais touche aussi à des « objets de pensée », des concepts, qui circulent dans le domaine de la recherche, y compris sémiotique. C'est ce que, sans l'exprimer exactement dans ces termes, Landowski revendique dans son « Plaidoyer pour l'esprit de création », et ce que déjà Floch formulait — explicitement — dans son introduction à *Identités visuelles* en se déclarant « persuadé qu'il existe aussi un droit au bricolage — sinon une vertu du bricolage — dans les recherches et les projets “à vocation scientifique” »<sup>49</sup>. Et il en donne même, en pratique, méthodologiquement, un bel exemple lorsque, en 1986, dans sa « Lettre aux sémioticiens de la terre ferme », pour inventer sa célèbre axiologie de la consommation, il transforme — de manière à première vue tout à fait incongrue — la relation d'*implication* logiquement établie de longue date entre « valeurs d'usage » et « valeurs de base » en une relation de *contrariété*. A ce moment risqué, un autre regard sur l'« acquis » débouche sur une « bizarrerie » qui constitue une vraie innovation théorique<sup>50</sup>. En transgressant ainsi l'usage, en dépassant créativement les règles — en l'occurrence celles, pour ainsi dire sacro-saintes, qui fondent la construction du « modèle constitutionnel » —, il bricolait déjà.

A notre tour, à une échelle plus modeste, nous avons pris ici ce genre de risque en transformant la *contradiction* qui oppose la programmation à l'ajustement dans le modèle interactionnel « standard » en une relation de *contrariété* entre ces deux régimes, ce qui nous a permis de les homologuer respectivement à chacune des déixis du carré de Floch. Pour opérer cette réorganisation conceptuelle qui, à notre sens, apporte un éclairage neuf, nous avons en somme procédé par bricolage à partir des modèles respectivement proposés par chacun des deux auteurs pris pour référence. Comme eux, nous avons suivi un chemin qu'on peut certes qualifier d'« hérétique » puisqu'il enfreint certaines règles de méthode<sup>51</sup>. Mais, comme pour eux en leur temps, telle était la condition nécessaire pour continuer, aujourd'hui, d'avancer.

---

49 *Identités visuelles*, p. 8.

50 « Lettre aux sémioticiens de la terre ferme », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, IX, 37, 1986 ; rééd., *Acta Semiotica*, II, 3, 2022. A propos de la « bizarrerie » (le terme est de Floch) de cette audacieuse transformation, cf. J.-P. Petitimbart, « Lecture critique et (re)valorisation sémiotique de la valeur “critique” chez J.-M. Floch », *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.

51 Sur ce genre d'apparentes « hérésies », dues au fait que le statut logique d'une catégorie peut varier en fonction de ses contextes d'emploi, voir aussi le travail d'un autre bricoleur de concepts sémiotiques : A. Perusset, « La catégorisation en question », section 4 de son article sur « L'expérience au cœur du marketing postmoderne », *Acta Semiotica*, I, 2, 2021.

## Références

- Floch, Jean-Marie, « Kandinsky : sémiotique d'un discours plastique non figuratif », *Communications*, 34, 1981.
- *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- « Lettre aux sémioticiens de la terre ferme », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, IX, 37, 1986 ; rééd., *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- « Un type remarquable de sémosis : les systèmes semi-symboliques », in *Semiotic Theory and Practice*, Berlin, de Gruyter, 1988 ; trad. port., *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, P.U.F., 1990.
- « Logiques de persuasion du consommateur et logiques de fidélisation du client », in *Comment parler au consommateur aujourd'hui et demain ?*, Cahiers de l'IREP, 1994.
- *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Greimas, Algirdas J. et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005.
- « Avoir prise, donner prise », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.
- « Voiture et peinture de l'utilisation à la pratique », *Galáxia*, XII, 2, 2012.
- « Régimes de sens et styles de vie », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 115, 2012.
- « Plaidoyer pour l'impertinence », *Actes sémiotiques*, 116, 2013.
- « Politiques de la sémiotique », *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 13, 2, 2019.
- « Plaidoyer pour l'esprit de création », *Semiotika* (Vilnius), 16, 2021.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- Mazzalovo, Gérald, « Exemples d'applications de la sémiotique de Jean-Marie Floch à la gestion des marques », Actes du colloque *Bricolage e significazione. Jean-Marie Floch : pratiche descrittive e riflessione teorica*, Urbino, CISL, 2007 (<http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/atti.php>).
- Perusset, Alain, « L'expérience au cœur du marketing postmoderne », *Acta Semiotica*, I, 2, 2021.
- Petitimberty, Jean-Paul, « Lecture critique et (re)valorisation sémiotique de la valeur "critique" chez J.-M. Floch », *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

---

**Résumé :** Cet article est consacré à un mode spécifique de création : le bricolage. Partant des récentes réflexions d'E. Landowski sur la question (cf. « Politiques de la sémiotique » et « Plaidoyer pour l'esprit de création »), nous nous proposons de les prolonger en les confrontant avec celles menées il y a bientôt trente ans par Jean-Marie Floch, notamment dans *Identités visuelles*. L'objectif est de mettre en évidence les convergences, et surtout les complémentarités entre ces deux auteurs, en particulier dans leur compréhension de l'attitude qu'adopte le créateur pour l'un, et le bricoleur pour l'autre, vis-à-vis des normes et des conventions fixées, voire érigées en règles par l'usage. Ce faisant, ce travail est amené à envisager un changement de nature dans la relation « standard » entre les deux régimes d'interaction en jeu que sont la programmation d'une part et l'ajustement d'autre part.

**Mots-clés :** ajustement, bricolage, création, praxis énonciative, programmation, semi-symbolisme, usage.

**Resumo :** O artigo trata de um modo específico de criação : a bricolagem. Confronta-se as recentes reflexões de E. Landowski em "Políticas de la sémiotique" e "Plaidoyer pour l'esprit de création" com aquelas que foram desenvolvidas por J.-M. Floch nos anos 1980-90, especialmente no livro *Identités visuelles*. O objetivo é mostrar as convergências, e sobretudo a complementaridade

dade entre os dois autores na compreensão da atitude adotada tanto pelo “criador” quanto pelo “bricoleur” face às normas e convenções elevadas ao estatuto de regras pelo uso. Esse trabalho conduz a enxergar uma mudança de natureza na relação estabelecida pelo “modelo standard” entre dois dos regimes interacionais, a programação e o ajustamento.

**Abstract :** This article deals with a specific mode of creation : bricolage. Based on E. Landowski’s recent reflections on this subject (in “Politiques de la sémiotique” and “Plaidoyer pour l’esprit de création”), it confronts them with those carried out almost thirty years ago by Jean-Marie Floch, notably in his book *Identités visuelles*. It endeavours to highlight the convergences, and above all the complementarities, between these two authors, in particular in their understanding of the attitude adopted by both Landowski’s “creator” and Floch’s “bricoleur” with regard to the norms and conventions set, or even erected as rules, by usage. In so doing, this work is led to consider a change in the nature of the “standard” relationship between the two regimes of interaction at play, namely programming on the one hand and adjustment on the other.

**Auteurs cités :** Jean-Marie Floch, Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Claude Lévi-Strauss, Gérard Mazzalovo, Alain Perusset, Paul Ricoeur.

**Plan :**

Introduction

1. Bricolage et énonciation
2. Déformations et dénonciations
3. Ajustement et dépassement
4. « Production personnelle de sens »

Conclusion

# La creatività nel campo semantico dell'innovazione

**Giulia Ceriani**

Università di Bergamo

La creatività in quanto categoria concettuale, può essere paradossalmente intesa come una delle provocazioni più significative portate alla semiotica, se definita quest'ultima come sistema di comprensione delle relazioni significanti volto a porre ordine all'interno del percorso generativo del senso e vincolato a rapporti di presupposizione reciproca.

La creatività è azione atta a

- infrangere le regole (grammaticali o altre),
- perseguire uno scarto procedurale / processuale,
- investire un'ipotesi di trasformazione aleatoria e non orientata.

La propria nozione di "creatività" pone dunque in qualche modo problema alla metodologia stessa, e ci invita a una riflessione sulla marca qualificante della sua stessa attività e promessa : *l'innovazione*. Che senso avrebbe infatti la rottura di un patto contrattuale metodologico all'infuori di una ricerca di cambiamento che porti a un beneficio, funzionale o esistenziale ? Proveremo a rispondere nelle riflessioni che seguono.

## **1. *Open vs closed innovation***

In sé la nozione di innovazione, discrimine della creatività, un po' ci preoccupa. Invade progressivamente tutti i campi di discorso investiti / investibili da una doppia marca, quella della futuribilità e quella dell'efficacia. Sommando queste due caratteristiche arriva ad identificarsi con un'accezione di positività che solo

la parola “progresso”, con il suo carico di sanzione sociale, riassume in toto. Ci preoccupa nella sua univocità ideologica e nell’appiattimento semantico, che va a contraddire la sua stessa missione, teoricamente destinata a trasferire del valore aggiunto. Come è possibile che cambiamento e positività della trasformazione siano sempre e ugualmente sovrapposti ?

Ci concerne, invece, se è vero che l’intervento semiotico per come l’approccio strutturalista e generativo ce lo ha consegnato, ha anzitutto lo scopo e la capacità di restituire pertinenza, e differenza utile, a un nucleo di senso in potenza.

Ecco dunque che, anche nell’immediato della consultazione del dizionario Larousse della lingua francese (1989), l’innovazione/ si caratterizza come “l’action d’innover”, un programma di esercizio attivo che investe le sue conseguenze in domini diversi, di cui “l’innovation technique” ne rappresenta uno solo tra i tanti.

Di fatto il termine copre

*l’introduction, dans le processus de production et/ou de vente d’un produit, d’un équipement ou d’un procédé nouveau*

con il riferimento a una sostanziazione materiale, alla traduzione / soluzione di un problema in una meccanica rassicurante. Ma ancora, ed è il suo terzo significato, il dizionario dice che l’innovazione è

*l’ensemble du processus qui se déroule depuis la naissance d’une idée jusqu’à sa matérialisation,*

e allora ecco che non è più un’azione a cui consegue un risultato ma un percorso, un tragitto temporalmente marcato dalla virtualità alla realizzazione, che la ricongiunge all’ultima accezione, quella di

*processus d’influence qui conduit au changement social et dont l’effet consiste à rejeter les normes sociales existantes et à en proposer des nouvelles.*

Creatività e innovazione si riuniscono qui, sulla base di una comune congiura contro le regole (le “normes sociales”) acquisite, nella sottrazione di legittimità al loro statuto. Processo dinamico e tensivo *vs* esito statico e terminativo, sfida immateriale o eccellenza materiale, le problematiche dell’innovazione sono anzitutto contenute in questa disgiunzione. Sulla quale non siamo i primi ad interrogarci (prima di noi, tra gli altri, Eric Landowski, Claude Zilberberg, Jacques Fontanille, Eric Bertin<sup>1</sup>), ma che ci appassiona per il coinvolgimento profondo previsto in relazione a quelle che sono le sfide sociali della semiotica contemporanea : in primis, fare luce sulla tensione intrattenuta tra la spinta in avanti

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Landowski, “Mode, politique et changement”, *Présences de l’autre*, Paris, P.U.F. 1997 ; C. Zilberberg, *Eléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006 ; J. Fontanille, “La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI<sup>e</sup> siècle”, *Actes Sémiotiques*, 118, 2015 ; D. Ablali e E. Bertin (éds.), *Sociabilités numériques*, Louvain, Academia, 2020.

della società e la sua stessa coesione e identità, tra l'imperativo a innovare per avanzare e la necessità di gestire il cambiamento.

Scrive Fontanille

la chaîne causale (ou de présupposition, prise à rebours) est en elle-même un problème à traiter. Il faudrait innover pour persister, il faudrait adapter pour innover, et il faudrait intégrer pour adapter. Faut-il ?<sup>2</sup>

Questo imperativo ad *essere* e contemporaneamente a *fare* — nel senso di un non meglio precisato investimento nell'innovazione — risponde a un forte investimento ideologico, spostamento massiccio che governa anche la dialettica tra i due concetti di innovazione che si confrontano nella società contemporanea : *closed innovation* vs *open innovation*, dove, se la prima resta legata al processo di sviluppo e evoluzione interni di una struttura organizzativa singolare, che riflette in tal modo sulle sue esigenze evolutive trasferendo una visione propria della discontinuità (e assumendosene i rischi), la seconda al contrario assume le sembianze di un soggetto collettivo, dove è nel processo di integrazione tra contributi forniti da soggetti diversi e secondari (con conseguente delega di responsabilità) che viene cercata la dimensione di scarto e la costruzione di differenza.

Entrambe si rivelano in ogni caso come figlie di una uguale e contraria istanza del “cambiamento per il cambiamento”, all'opposto di quella che dovrebbe essere, nel nostro pensiero, l'inaugurazione di una strategia di mutazione che sappia metterne in scena tragitti articolati e possibilmente contraddittori. Non è infatti, come dovrebbe essere ovvio, nell'uniformazione e nella prescrittività delle regole che andiamo cercando la ricchezza della potenzialità di scarto che l'innovazione è lì per attuare, quanto nella messa in evidenza dei percorsi alternativi che essa è capace di inaugurare, aprendo scenari che consentono di qualificare la marcatura temporale a venire in una dimensione opportuna: scegliendo tra le innovazioni quelle praticabili con vantaggio, e quelle potenzialmente dannose. Perché il concetto stesso di innovazione non vada a coincidere con una retorica vuota / illusoria, dove si oppongono un *volere* investito di valore di verità, e un *potere* associato a rappresentazioni autoreferenziali e senza produzione di discontinuità.

## 2. Il campo semantico

Il campo semantico dell'/innovazione/ è del resto peculiarmente controverso. Se riprendiamo il dizionario Larousse :

1. Action d'innover. Résultat de cette action, chose nouvelle → changement, création, nouveauté. (...).
2. Innovation scientifique → découverte, invention

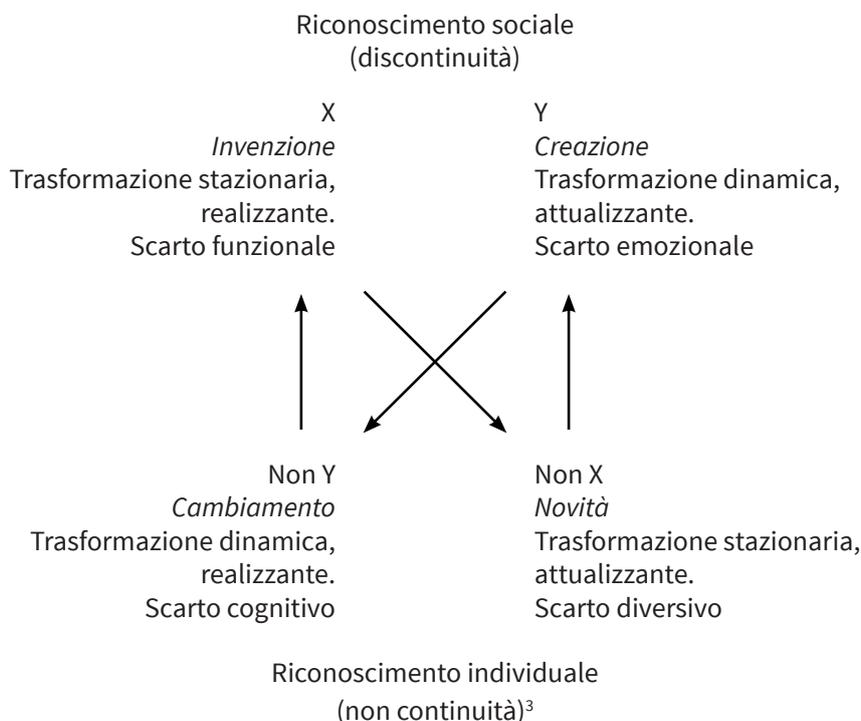
---

<sup>2</sup> “La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI<sup>e</sup> siècle”, *art. cit.*

è chiaro che si confrontano esiti del processo innovatore che intervengono su isotopie diverse, da quella sociale (“*changement*”) a quella peculiarmente inventiva (“*création*”) a quella informativa (“*nouveauté*”), fino a quella a connotazione scientifica (“*découverte, invention*”).

In tutti i casi, sul piano logico, quello che andiamo a disegnare è una gradualità nell’intensità aspettuale del *fattore di innovazione*, in relazione a una diversa presa di posizione sull’asse non continuità / discontinuità. Come se, all’interno di una metafora topologica che è in ogni caso quella dello spostamento rispetto a quanto di fatto ha preceduto, si potesse uscire dall’equazione semplicistica tra innovazione e ottimizzazione per elaborare al contrario un campo semantico articolato, che prescinde dalla valutazione dell’efficacia e dalla sanzione positiva che costituisce di fatto l’equivoco ideologico di questa congiuntura.

Possiamo provare allora, seguendo il nostro pensiero, a disegnare un quadro del campo semantico dell’*innovazione* nelle sue diverse accezioni.



*Invenzione, creazione, cambiamento, novità* : così rappresentata l’innovazione nelle sue diverse congiunzioni di valore appare sempre come uno stato provvisorio, pronto a mutarsi, nella successione diacronica, in un nuovo sistema di valore. Non solo : ad essere qualificate sono quattro diverse intensità della trasformazione innovativa, in relazione alle quali poter focalizzare gradi diversi di efficacia. Dove la creatività interviene semplicemente su quel programma d’uso che può portare all’uno o all’altro dei poli di valore indicati.

<sup>3</sup> Per la nozione semiotica di trasformazione cfr. A.J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette, 1986, p. 240 (voce “Transformation” di Peter Stockinger).

Seguendo questo ragionamento, l'innovazione appare già diversamente inquadrata, non più stato / risultato ma *trasformazione*, dunque racchiusa all'interno di un percorso narrativo del quale rappresenta una specifica differenza.

Le forme (semiotiche) dell'innovazione, scrivono Gianfranco Marrone e Dario Mangano, sarebbero (...) originate dal modo in cui diverse entità oggettuali contribuiscono a costruire tra loro — ricostruendolo poi continuamente — un insieme coerente di relazioni all'interno del quale è la stessa attività umana a prendere forma.<sup>4</sup>

Questa differenza è l'effetto di senso prodotto da una trasformazione che colora di diversi valori trasformativi (a seconda delle quattro accezioni) il proprio portato innovativo. Non necessariamente l'innovazione è evoluzione: il suo rapporto con il tempo e ancor più con la dimensione aspettuale, è la risultante di operazioni logiche tali da prescindere da ogni risultanza figurativa per disegnare invece una complessa scacchiera concettuale fatta di movimenti alternativi di cancellazione e affermazione, implicazione e presupposizione, responsabili delle diverse tipologie di trasformazione in atto. Dove l'impianto regolato confluisce, paradossalmente, nel suo rovesciamento, e il giudizio di valore resta aperto, e potenzialmente discutibile.

### 3. Manipolazione e regimi di credenza

Veniamo dunque alla natura di queste trasformazioni. Ci rifacciamo alla struttura assiomatica delle trasformazioni narrative di base, che ci sembra fornire l'attrezzatura logica opportuna per leggere le quattro dimensioni evocate dall'innovazione. E dunque:

a) *Invenzione* (X) = una trasformazione realizzante e stazionaria, retta da un /fare/ (è il risultato di un'azione propositiva) e contemporaneamente da un /non fare/ (è l'esito di una scelta di denegazione di quanto ha preceduto): tensione al passaggio volta alla sostituzione;

b) *Creazione* (Y) = una trasformazione dinamica e attualizzante, retta ancora dal /fare/, che esprime la realizzazione, e contemporaneamente dal /non fare/ che investe l'attualizzazione, lo stato di esistenza ancora transitorio e in attesa di una realizzazione che incida su un cambiamento esistenziale effettivo, anche se la definizione del processo è rinviata;

c) *Cambiamento* (nonY) = una trasformazione dinamica e realizzante, che implica la realizzazione di un fare o di un non fare in implicazione rispetto alla possibilità concreta di accedere a nuovo stato di esistenza, e ne rilancia la possibile realizzazione;

d) *Novità* (non X) = trasformazione attualizzante e stazionaria: approccio tattico all'innovazione, dove il /far essere/ è contemporaneamente retto da un /non far essere/.

---

<sup>4</sup> G. Marrone e D. Mangano, "Principi di semio-design. Forme dell'innovazione e teoria del progetto", *Ticonzero*, 106, 2010.

Proviamo a entrare nel dettaglio e a spiegarci meglio.

Quando si dà *Invenzione*, è il caso di una creatività investita in ambito funzionale, dove l'intento del "creatore" è quello da un lato di produrre un'azione migliorativa che sia risolutiva di una necessità / di un problema antecedente, e contemporaneamente di mettere da parte gli strumenti non sufficientemente funzionali avuti fino ad allora a disposizione. Si attua dunque un'affermazione e al tempo stesso una negazione, o meglio la negazione è proattivamente trasformata in affermazione. E questo vale tanto per invenzioni di natura materiale che immateriale, è il percorso attraverso il quale, ad esempio, un media come il telefono portatile si è sostituito al telefono fisso in relazione a un'esigenza sempre più diffusa di comunicazione in mobilità. Ma anche, per quelle di natura immateriale, là dove si pensi alla soluzione che consente di sottrarsi a un incontro non desiderato : quando postulo un impegno alternativo per negare la mia presenza altrove richiesta, trasformando il disagio in liberazione.

Quando si dà *Creazione*, l'idea è invece quella di focalizzare un soggetto che investe la creatività in senso aperto (e in assenza di un protocollo di regole che ne delimiti il campo di intervento) : la trasformazione è retta da un fare che tende alla realizzazione trattenuta tuttavia da un non fare che impedisce di assegnarla a una data casella del mondo : la creazione pura è ancora inqualificabile, smonta i paradigmi acquisiti, chiede una revisione delle prospettive e si avvicina alla connotazione artistica della parola : è gratuita, visionaria, metalinguistica, stante che mette in discussione il sistema a cui appartiene. Come è, ad esempio, per le creazioni di moda di alcuni, rari stilisti : pensiamo a Schiaparelli nella storia, o a Iris van Herpen nel contemporaneo, al tempo stesso esemplari e solo astrattamente realizzabili.

Quando si dà *Cambiamento*, il pensiero va all'accezione più semplice di innovazione, dove la creatività è solo relativamente / potenzialmente coinvolta ; è una trasformazione che si propone di creare una discontinuità rispetto alla situazione precedente, senza necessariamente coinvolgere un percorso di riorganizzazione delle prospettive. Perché si dia cambiamento basta fermarsi, oppure intervenire con un'azione di natura differente la cui qualità innovativa resta tuttavia non implicata / non prevedibile. E' il caso di un cambiamento di governo, ad esempio, o anche di un cambiamento di abitudini come all'interno di un periodo di dieta alimentare.

Quando si dà *Novità*, infine, intendiamo il grado zero dell'innovazione : la trasformazione è stazionaria, non dà accesso a un nuovo stato di esistenza, è una forma di mantenimento della consuetudine attraverso il suo rinnovo ; permette tuttavia di incontrare un'emergenza inattesa, che consente un rilancio dell'attenzione, a prescindere dal suo portato creativo. Come quando abbiamo notizie dell'amico che non sentivamo da tempo, quando ci presentiamo con un nuovo taglio di capelli, quando compriamo dal fornaio un diverso tipo di pane.

In questa prospettiva articolata, ci sembra dunque utile uscire da un pensiero dell'innovazione a breve termine quale quello validato in questo momento dalla società tecnologica e post-industriale, che ha sostituito i semi figurativi dell'evo-

luzione a quelli della *trouvaille* tecnologica, e può certamente qualificarsi in una delle quattro direzioni sopracitate senza per questo dover coincidere con una sanzione positivante. Non continuità (evoluzione di un processo) oppure rottura con quanto ha preceduto (discontinuità), è chiaro come la parola *innovazione* riconduca in ogni caso a un percorso graduale, dove la transizione è punteggiata di battute d'arresto / nodi evenemenziali che ne scandiscono il contenuto e chiedono ai pubblici di rinnovare l'attribuzione di valore.

Ad essere manifesta è una strategia retorica manipolatoria che predispone il riconoscimento di una competenza meta-modale a cui è riconosciuta legittimità nella sovrapposizione tra l'accezione di *novità* — che rappresenta l'anello debole del percorso novativo — e quella di *invenzione*, con conseguente trasferimento dello scarto emozionale sullo scarto funzionale.

Finalmente, sembra che la questione dell'innovazione sia soprattutto una questione di investimento passionale, atto a innervare foricamente una società svuotata di altro humus esistenziale. E'allora che l'isotopia dell'innovazione si configura come un'isotopia tensiva, e chiede alla nostra analisi una decodifica atta ad indicare quali sono le procedure di validazione del suo percorso.

#### 4. L'appropriazione del valore

Il tema è quello dell'approvazione del valore. Innovazione e sviluppo sono il mantra di una società in particolare quando intervengono difficoltà notevoli da superare, in ambito economico e sociale. In questo contesto, l'idea di partenza è che il riscatto da una crisi (ambientale, politica, valoriale, finanziaria) — quale quella globalmente esperita dalla società contemporanea — che tale non è proprio perché di fatto non pienamente risolvibile, sia controbattuto dall'innovazione. Dal suo potenziale "creativo" di rottura della regola pregressa, e con essa anzitutto dello statu quo. E'così che

a) innovazione e crescita resistono ad essere separate : solo all'innovazione viene riconosciuta la capacità di produrre attenzione da parte dei pubblici, e dunque avanzamento, quale che ne siano la natura e le conseguenze ;

b) cambiamento tecnologico e cambiamento strutturale appaiono strettamente intrecciati : attraverso l'introduzione di innovazioni tecnologiche cambiano le relazioni sociali, la distribuzione del reddito, i modi e i consumi, o quanto meno la loro rappresentazione ;

c) anche se, innovazione e problematicità si mostrano come a loro volta inseparabili : se è vero che l'innovazione produce distruzione in quanto processo di negazione e la sua diffusione comporta la corrispondente cancellazione delle attività tradizionali<sup>5</sup>.

Mi sembra allora chiaro che l'appropriazione / l'aggiudicazione della sanzione positivante in un modo così univoco da connotarne la portata ideologica, che l'innovazione porta con sé, sia figlia della sostituzione di una battuta d'arresto (quella dello sviluppo), con una negazione di marca diversa, quella rivolta a

5 Cfr. C. Antonelli, "L'innovazione come proprietà emergente di un sistema economico", *IRIS*, marzo 2016.

quanto ha preceduto e sul quale una qualunque delle quattro accezioni sopra descritte è passibile di iscriversi.

Opponendola alla negazione e al negativo,

la négativité, scriveva Denis Bertrand, forme une nappe plus étendue, une isotopie axiologique, convoquant les valeurs du beau, du vrai, du bien, du juste et de leurs contraires, dans un contexte existentiel où les cultures trouvent dans la valeur de la négativité, parmi toutes les formes de leur différenciation, un de leurs traits distinctifs majeurs.<sup>6</sup>

Questa negatività pervasiva, necessaria al mantenimento di un movimento continuo, è proprio quanto costituisce il paradosso dell'innovazione, e la sua dimensione ideologica, anzi : mitologica. Perché se è vero che l'organizzazione ideologica prende in carico i valori per portarli a realizzazione, il loro investimento discorsivo li figurativizza fino a convertirli in discorso mitologico : “il nuovo che avanza”, teso verso un'apicalità felice e dichiaratamente dedito a sottrarsi, nella sua inarrestabile dinamica, a qualunque verifica di efficacia che non sia quella della sua necessità distruttiva. Scrive Stefano Bartezzaghi :

L'innovazione è una bellissima cosa, ma se fosse una strada già segnata non sarebbe un gran che innovativa. In tecnologia, innovazione vuole dire finanziare cento progetti con la speranza che almeno uno o due portino a risultati : non è uno spirito, non basta volerla ; è un dispendio enorme, è lavoro ed è rischio. È facile preferire il mito dell'innovazione al suo processo reale.<sup>7</sup>

E' allora che il discorso dell'innovazione ha bisogno di essere inteso per quello che è, rompendo l'esaltazione tesa a rinnovare il consenso per una società che ha paura di consistere, anche solo provvisoriamente : perché consistere vorrebbe dire spostare l'innovazione da movimento enunciazionale a enunciato, e accettarne l'iscrizione all'interno di una ciclicità ricorsiva che contempla necessariamente anche la fase di obsolescenza. Entro tempi sempre più rapidi, così rapidi, ad esempio, che non abbiamo nemmeno fatto in tempo a salutare l'apparizione dei Google Glass che questi già erano *out of the box* ; o ancora, che gli schermi tv non hanno avuto modo di dispiegare le nuove prospettive della loro flessibilità e estendibilità, che si è subito parlato di realtà immersiva e della loro conseguente sparizione.

## In sintesi

Per concludere, ci sembra opportuno tracciare alcuni punti fermi in relazione al contributo della semiotica a quella che ci piacerebbe pensare come una critica costruttiva del concetto contemporaneo di innovazione stesso, e con esso del concetto di creatività che lo sorregge :

6 D. Bertrand, “Introduction”, *La négation, le négatif, la négativité*, Actes Sémiotiques, 117, 2014.

7 S. Bartezzaghi, “Il nuovo e il possibile”, *Doppiozero*, dic. 2015. Dello stesso autore, cfr. anche *Mettere al mondo il mondo. Tutto quanto facciamo per essere detti creativi e chi ce lo fa fare*, Milano, Bompiani, 2021.

1) l'innovazione è un processo e un risultato, ma questo risultato è a sua volta processuale perché sovradeterminato dalla necessità informativa ;

2) il discorso dell'innovazione, in qualunque contesto della contemporaneità si manifesti, è agito come fantasma della negazione, avente per oggetto il passato inteso come equivalente della crisi o della situazione che ad essa ha portato ;

3) dunque l'innovazione è un investimento ideologico tradotto nella mitologia dell'avanzamento : in quanto tale è una trasformazione narrativa che agisce come uno strumento di manipolazione del consenso, e ritrova legittimità nel momento in cui articola un territorio libero da sovradeterminazioni figurative ;

4) dentro il campo semantico dell'innovazione — *invenzione, creazione, cambiamento, novità* — si dispiega un potenziale positivo di narrazione dell'evoluzione secondo strategie autosufficienti e dosabili in funzione del loro campo specifico di intervento, nonché del destinatario costruito dal soggetto inteso a congiungersi con il valore loro correlato.

### Bibliografia

- Ablali, Driss, e Eric Bertin (éds.) *Sociabilités numériques*, Louvain, Academia, 2020.
- Antonelli, Carlo, “L'innovazione come proprietà emergente di un sistema economico”, *IRIS*, marzo 2016.
- Bartezzaghi, Stefano, “Il nuovo e il possibile”, *Doppiozero*, dic. 2015.
- *Mettere al mondo il mondo. Tutto quanto facciamo per essere detti creativi e chi ce lo fa fare*, Milano, Bompiani, 2021.
- Bertrand, Denis, “Introduction”, *La négation, le négatif, la négativité, Actes Sémiotiques*, 117, 2014.
- Fontanille, Jacques, “La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI<sup>e</sup> siècle”, *Actes Sémiotiques*, 118, 2015.
- Greimas, Algirdas J., e Joseph Courtès (éds.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Hachette, Paris, 1986.
- Landowski, Eric, *Présences de l'autre*, Paris, P.U.F. 1997.
- Marrone, Gianfranco, e Dario Mangano, “Principi di semio-design. Forme dell'innovazione e teoria del progetto”, *Ticonzero*, 106, 2010.
- Zilberberg, Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006.

---

**Résumé :** Le concept de *créativité* est ici considéré comme recouvrant un parcours instrumental de transformations diversifiées qui amènent à définir les diverses acceptions possibles de la notion d'*innovation*. Face à la dimension idéologique à laquelle renvoie la présente conjoncture moyennant une survalorisation positive, non discutée, de ce parcours, l'article souligne au contraire de quelle manière une autre forme d'appropriation de la règle — voire sa transgression, et donc sa négation — sert de matrice créative.

**Mots clefs :** créativité, innovation, règle, transgression.

**Resumo :** O conceito de *criatividade* está considerado aqui como referindo a um percurso instrumental de transformações diversificadas cuja análise conduz à definição das variadas aceções da noção de *inovação*. Face à dimensão ideológica à qual reenvia a conjuntura atual, com a hipervalorização, não discutida, deste percurso, o artigo sublinha ao contrário de que modo uma outra forma de apropriação da regra — e possivelmente até sua transgressão, portanto sua negação — serve enquanto matriz *criativa*.

**Abstract :** The concept of *creativity* is considered here as referring to an instrumental process of diversified transformations calling for the definition of the various possible interpretations of the notion of *innovation*. Beyond the ideological dimension currently privileged due to an undiscussed overrating of this process, the article stresses on the contrary how another form of appropriation of the rules – nay, their transgression (and thereby, their negation) – may serve as a creative matrix.

**Riassunto :** Il concetto di *creatività* è qui considerato come percorso strumentale di trasformazioni alternative che portano a definire le diverse accezioni possibili di *innovazione*. Oltre il portato ideológico a cui riferisce la nostra congiuntura attraverso una positivizzazione non discussa di questo percorso, sottolineiamo come, al contrario, la diversa appropriazione della regola – vedi la sua trasgressione e dunque la sua negazione –, siano alla radice del portato stesso di matrice creativa.

**Auteurs cités :** Carlo Antonelli, Stefano Bartezzaghi, Eric Bertin, Denis Bertrand, Jacques Fontanille, Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Dario Mangano, Gianfranco Marrone, Claude Zilberberg.

**Plan :**

Introduzione

1. Open vs closed innovation
2. Il campo semantico
3. Manipolazione e regimi di credenza
4. L'appropriazione del valore

In sintesi



# Em defesa do espírito de criação\*

**Eric Landowski**

Paris, C.N.R.S. — São Paulo, C.P.S.

## Introdução

Na esperança de compreender melhor o que permite às pessoas se entenderem umas as outras e concordar (mais ou menos) a respeito do que significa o mundo no qual vivem, nós, linguistas, antropólogos, semioticistas nos tornamos por assim dizer os gramáticos do pensamento, continuamente à procura dos princípios de organização sintática e semântica sem os quais, acreditamos, nada poderia fazer sentido. Claro, se algo que se assemelha a uma gramática rege a articulação do pensamento, é sem saber que aplicamos seus princípios, da mesma maneira que, falando, os nativos de uma língua respeitam regras gramaticais sutis sem, na maioria dos casos, se dar conta. Apenas em alguns campos específicos como a reflexão científica ou o raciocínio jurídico, aplicam-se conscientemente certas regras, em particular de método, mas trata-se apenas de pequenas ilhas no oceano da produção intelectual global. Tornar explícitos os princípios reguladores do pensar ordinário, o de todo o mundo e de todos os dias, e descrever a maneira com eles formam sistema, eis a difícil tarefa que nos cabe.

Na medida em que conseguimos, justificamos nosso trabalho de colecionadores de regras, ou mais exatamente de buscadores de regularidades. Se estamos interessados, por exemplo, nas estranhezas do pensamento mítico, é para mostrar que essas elucubrações de aparência abracadabrante nada têm de gratuito. Fazemos a hipótese de que elas “obedecem”, não necessariamente a regras for-

---

\* Versão em grande parte reescrita do artigo “Plaidoyer pour l’esprit de création”, *Semiotika* (Vilnius), 16, 2021. Tradução de Ana Claudia de Oliveira e o autor.

mais que os contadores teriam aprendido e aplicariam conscienciosamente, mas ao menos a certas constantes profundas e regulares do entendimento, graças às quais elas têm sentido. O que poderia ser mais instigante e belo do que explorar, deste modo, o tipo de regularidades que Lévi-Strauss postulava ao falar de “leis” do espírito humano ? Ademais, nos últimos anos, dedicar-se a um tal trabalho ganhou o valor de uma missão de saúde mental pública diante do obscurantismo massivamente difundido pelas redes chamadas de “sociais”, onde se espalha um pensamento tão desregulado em profundidade quanto desregrado em superfície, terreno ideal para a proliferação do vírus populista.

Mas, ao mesmo tempo, toda coisa tendo o seu revés, pode-se perguntar se a busca das regras que estão na base de todo pensamento articulado não tende às vezes a se transformar em um viés ideológico. A intenção de partida é clara : se nós queremos explorar esses princípios reguladores, é com a ideia de que um melhor conhecimento deles poderia favorizar o desenvolvimento de uma vida intelectual mais livre e criativa. Está, pelo menos, aí o que funda a semiótica como tomada de consciência emancipadora — como “*gai savoir*” dizia Greimas. Contudo, à força de enfatizar os constrangimentos sistemáticos que condicionam a produção de sentido, não estamos, de certo modo, nos transformando em guardiões da ordem obcecados por regras em detrimento do espírito de livre criação ?

## 1. Regras e regularidades

### 1.1. O culto da regra

Esse risco — frear o pensamento inventivo no lugar de o liberar — deve-se antes de tudo ao fato de que basta confundir os níveis de generalidade para passar sem perceber do gesto heurístico fundamental que consiste em postular a *regularidade* dos processos significantes, isto é, uma forma de gramaticalidade sem a qual nenhum tipo de compreensão, nenhum raciocínio, nenhum conhecimento seria concebível, a uma exigência dogmática de *regras* pontuais e detalhadas em todos os domínios — o que é evidentemente uma outra coisa. Isso se traduz, em muitas pessoas, por uma inquietante obstinação em buscar, esperar, exigir ou antecipar, por todas as partes, no plano empírico, regulamentos, instruções imperativas, marcos constrangedores, supostos requisitos ou normas subjacentes que fixariam não somente o que é permitido, obrigatório ou interdito, “correto” ou “inapropriado”, mas também o que é possível e o que não é. E isso especialmente lá onde não aparece nenhum esquema de regulação explícito. A tal ponto que nas nossas disciplinas de ciências sociais, a obsessão da regra tende a se espalhar como uma espécie de doença profissional.

Talvez isso seja, em parte, apenas uma questão de temperamentos pessoais. Esse aspecto psicológico certamente não é o mais interessante, mas é aquele que envolve as consequências imediatas mais prejudiciais no que diz respeito à inventividade da pesquisa. De fato, é frequente que o gosto pela ordem no plano cotidiano — uma ordem garantida graças ao respeito de determinadas regras na sociedade, na família, para a arrumação da casa — se transponha no plano

do trabalho intelectual do pesquisador. Pode então induzir o mesmo desejo de regras, às vezes de regras tão tirânicas que elas reduzem o desenrolar da investigação a uma sequência de *dever-fazer* sucessivos, programados como se fossem algoritmos procedimentais fixados por uma instância superior e anônima. É verdade que mais e mais instituições acadêmicas sustentam essa aberração ao exigir todas as espécies de cronogramas, programas, *plannings* e planejamentos que pressupõem a possibilidade de determinar burocraticamente o desenvolvimento e até mesmo os resultados de uma pesquisa antes que ela tenha somente começado. Finda a imaginação, banida a intuição, a sensibilidade ao objeto, o sentido da descoberta, o espírito de aventura ! Excluídas as frutuosas surpresas da serendipidade.

E geralmente, dado que num mundo da ordem a todo custo, tudo deve obedecer a alguma coisa, a mesma exigência de delimitações rigorosas estende-se também no que refere aos objetos de estudo. Daí a procura urgente, desde o início de uma pesquisa, de algum princípio gramatical qualquer, de um modelo teórico ou de alguma doutrina “canônica” capaz de fixar tão categórica e indiscutivelmente quanto possível o *dever-ser* dos objetos a serem analisados. No entanto, tudo se complica quando várias gramáticas competem a título de dispositivos reguladores teoricamente possíveis, como é o caso na semiótica com, principalmente, um modelo standard, uma semiótica “subjetal”, uma sintaxe “interacional”, uma problemática “modular”, uma mecânica “tensiva” etc. (além das perspectivas lotmaniana, peircienna e outras). Entre estas orientações, deve-se escolher por si mesmo o próprio caminho : decisão arriscada, momento delicado. Mas, depois disso, tudo ficará, por assim dizer, regrado uma vez por todas : tanto o que deverá ser considerado pertinente, quanto o que terá que ser ignorado se quiser permanecer “em regra” com a corrente teórica que se escolheu. Nestas condições, tudo o que o modelo preferido contém (inclusive o que ele pode incluir de puramente hipotético) assumirá o valor de verdade estabelecida, enquanto que possíveis opções alternativas, pistas complementares ou ideias inovadoras tenderão a ser rechaçadas com essa objeção categórica : “Olá ! isso que você diz não é possível : não está em nosso Dicionário”.

Em tais condições, a pesquisa não pode ter como objetivo construir algo inédito. Na sua forma extrema, o amor à regra o exclui. Isso tem um nome : chama-se dogmatismo. Não deixa muito espaço para a sensibilidade face às singularidades dos objetos dos quais se pretende dar conta. O trabalho então serve apenas para confirmar um já-dito que regulamenta o pensável e o impensável.

## 1.2. “A espera do inesperado”

No entanto, por mais comum e poderosa que seja a propensão ao respeito e, se necessitar, a uma defesa feroz da ordem estabelecida, constata-se que nada excita mais a curiosidade, mesmo dos mais conservadores, do que o imprevisível e o singular, que o *irregular*, o que “faz desordem”, inclusive no plano puramente cognitivo. Isto, embora se saiba que não há ciência fora do geral, fora do que constitui “a regra” para todos os casos.

No fundo, tudo se passa como se por trás do espírito de seriedade, voltado para a busca das regularidades, houvesse em nós também seu contrário, um demônio escondido que só se interessa às exceções e às singularidades. Aliás, é provavelmente o mesmo mau gênio que inspira, nas pessoas mais “normais” — aquelas mais ávidas de regulamentos e de segurança, as com a vida mais rotineira — sua paixão pelo espetáculo aterrorizante do caos, do monstruoso, do chocante e do perturbador, do obscuro e do sangue que corre, do cataclisma e do “anormal” em geral, visto à boa distância, é claro, de preferência na tela (pequena ou grande). Parece paradoxal, mas sabemos (é mesmo uma das regularidades estruturais sobre as quais mais podemos contar) que, sobretudo na esfera das paixões, os opostos se atraem tanto quanto se repelem. Na realidade, somos portanto seres somente *semi*-obcecados pela regra, fascinados que permanecemos, por outro lado, pelo que escapa à ordem regular, pelo que Yuri Lotman chamava a “explosão”, e que, na perspectiva de Greimas, se pode ver como “acidentes” — acidentes às vezes felizes porque criadores de sentido<sup>1</sup>.

Ao conceder assim, na teoria, um espaço para o que fica fora do previsto, fora da norma, fora da Lei, é o próprio Greimas que nos dá o bom exemplo. Em particular quando, em *Da imperfeição*, ele opta pela “espera do inesperado”<sup>2</sup>. Foi como se um dia ele tivesse decidido ignorar a gramática, embora ela aparecia em seus trabalhos anteriores como a garantia da inteligibilidade no plano narrativo (e, ademais, como a guardiã da boa ordem no plano linguístico para esse francófono de adoção). Como explicar um tal deslocamento de seus centros de interesse — da generalidade reguladora e anônima à singularidade de acidentes do sentido vividos por um “eu” subitamente tornado “sensível”? Será que devemos considerar que para aí chegar ele teve que, num dado momento, se metamorfosear em uma espécie de “pós-estruturalista” *avant la lettre*?

Certamente não. Pois no interior mesmo da problemática estrutural, é indispensável que haja um lugar previsto para o que se pode chamar, segundo o ângulo que se adota, o “inesperado”, o indeterminado, a liberdade, a iniciativa ou ainda a criatividade (e inclusive a fantasia gratuita). Admitir essa possibilidade é necessário se quisermos tratar da produção do sentido no seu conjunto, *sob todos seus regimes*. Caso contrário, expulsa-se do horizonte teórico uma parte essencial, sua parcela de incerteza, e logo a reflexão se tranca em uma perspectiva determinista que contraria a variedade da experiência. De fato, sustentar que em um determinado campo de atividades tudo depende inteiramente dos princípios reguladores reconhecidos como imanentes a esse campo, é se impedir de ver ou de prever outra coisa que a repetição indefinida das mesmas figuras, como os trinos do melro ou o gesto do sementeiro. É considerar apenas a reprodução regulada da estrutura do campo considerado e excluir o surgimento de

1 Cf. A.J. Greimas, “Dos acidentes nas ciências ditas humanas”, in *Introdução à análise do discurso em ciências sociais*. Trad. Cidmar Teodoro Paes. São Paulo, Global editora, 1986; *id.*, “A fratura”, *Da Imperfeição*, *op. cit.*, pp. 27-73. Ver também K. Nastopka, “Le risque du sens dans la sémiotique de Lotman et celle de l'école de Greimas”, in N. Kersyte (org.), *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.

2 Cf. A.J. Greimas, “A espera do inesperado”, *Da Imperfeição*, São Paulo, Estação das Letras e Cores - Editora do CPS, 2017, pp. 83-90.

configurações significativas “fora da norma”. Ou, em todo caso, é privar-se dos meios de abordá-las.

Devemos, portanto, admitir que, ao contrário, tudo nunca é definitivamente decidido de antemão, que nenhum sistema é inteiramente fechado em si mesmo, que a unidade do sentido não exclui a pluralidade dos regimes semióticos, e que, por conseguinte, não é necessário abjurar a semiótica para se interessar aos “acidentes” que perturbam a regularidade dos sistemas e incomodam os obcecados pela regra<sup>3</sup>. No nível mais geral (em termos epistemológicos), a não regularidade é parte integrante do sistema estrutural de significância. Arquetipicamente figurada pelo aléa e traduzida pelo “acidente” (que tem por correlato a aparição seja do puro não sentido, seja de um excesso de sentido que confunde todas as esperas), a não regularidade corresponde ao pólo negativo da categoria *continuidade* versus *descontinuidade* que funda nosso modelo. Portanto, ela não pode ser excluída. A coerência e a eficácia da gramática interacional exigem seu reconhecimento e sua integração. E mais especificamente, para abordar a questão da “criação” (no domínio artístico, ou, por exemplo, científico, ou mesmo político), é uma condição primeira admitir que, na teoria como na vida, há estruturalmente um lugar para a produção de discursos, práticas ou artefatos que não se apresentem “como previsto” ou “como deveria”.

## 2. As condições da invenção

### 2.1. A produção antes do produto

Em um primeiro plano, a possibilidade da irrupção do “não como previsto” ou do “não como deveria” nada tem de surpreendente em teoria. Efetivamente, a partir do momento em que, em qualquer domínio da vida, há uma regra, necessariamente também há (além das exceções acidentais) transgressores, eventualmente trapaceiros, fraudatários, delinquentes. Todavia, transgredir uma regra não é necessariamente criar algo novo. Ao contrário, na maioria dos casos, quem viola uma regra em vez de aplicá-la não inventa nada, mas sim aplica alguma outra regra existente, só que não é aquela vigente no contexto em que atua. Por exemplo, infringir os códigos indumentários ou linguísticos de um determinado meio social equivale, na generalidade dos casos, não a criar uma nova moda ou a renovar a linguagem, mas simplesmente a importar localmente usos vigentes em algum outro contexto.

Se, portanto, a transgressão não é a via adequada em termos de criação, a pura e simples aplicação do que é prescrito também não dá. A criação supõe um uso específico das regras, uma maneira de respeitá-las que vai além de sua simples aplicação, de modo tal que elas acabam gerando mais do que elas prescrevem, ou seja um excedente de sentido. Devemos por conseguinte distinguir dois tipos de usos das regras : por um lado, a sua *utilização* na forma de uma

---

3 Cf. E. Landowski, “Unità del senso, pluralità di regimi”, in G. Marrone et al. (orgs.), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiótica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, 2007.

estrita aplicação que visa — e, em princípio, garante — a obtenção de resultados predeterminados, e, por outro lado, um uso dinâmico, uma *prática* da regra, cujo interesse é permitir que se realizem criativamente certas potencialidades, ainda desconhecidas, que ela pode abranger<sup>4</sup>.

Jacques Geninasca observava que no quadro de uma atividade com finalidade criativa, o “justo”, diferentemente do “correto” (localizado a igual distância de um “demais” e de um “não bastante” fixados antecipadamente), não é definido por referência a qualquer escala pré-estabelecida e não é regulamentada por nenhuma instância terceira<sup>5</sup>. Pelo contrário, de um comportamento que corresponda estritamente ao que é considerado de regra em tal circunstância, só pode decorrer um resultado que, por construção, não terá nada de criativo, e que, além disso, deixará provavelmente sentir o esforço que foi necessário para bem respeitar a regra aplicada. A tal ponto que muitas vezes, no que é perfeitamente correto, rigorosamente adequado, absolutamente “como se deve”, sente-se alguma coisa de demasiadamente previsível, de exageradamente convencional para não levantar suspeitas de insinceridade — quase algo falso, a antítese do “justo”<sup>6</sup>. Como se diz, “Muito educado para ser honesto”, sobretudo em comparação com a espontaneidade do gesto *a propósito*, por exemplo o “belo gesto” que, respeitando a regra a transcende e vai além dela, e por aí cria um sentido novo<sup>7</sup>. Em suma, quando um comportamento, uma proposição, uma obra impressionam, e, às vezes, maravilham pelo que têm, não de correto, mas de justo e de inovador, pode-se estar certo que não procedem de nenhuma regra que teria sido suficiente aplicar. — Como justificar isso, como explicá-lo em termos de modelização semiótica ?

Teria pouca chance de conseguir se (como comumente acontece) nos limitássemos a analisar *o que são* — como são feitos — os objetos (discursos literários, pictóricos etc.) ou os produtos de outras atividades igualmente geradoras de objetos de valor e de sentido (por exemplo os pratos de um grande cozinheiro ou os vestidos de um estilista), ou ainda os estados de coisas que resultam de uma interação social qualquer. Mais do que sobre esses vários tipos de “produtos acabados”, deve-se concentrar sobre o que seus autores tiveram que fazer para que os elementos resultantes de sua atividade existam tais como são. Com efeito, concentrar-se sobre os produtos e não seus processos de produção quase inevitavelmente leva a supervalorizar senão hipostasiar a regularidade. A este respeito, como não nos interrogar sobre o fato de que a maioria de nossas análises chegam, em última instância, a uma só e mesma conclusão, a saber que as obras estudadas, por inovadoras, “geniais” (ou abracadabrantas) que sejam,

---

4 Sobre a diferença entre a utilização repetitiva e uma prática criativa enquanto distintos modos de uso possível das regras metodológicas e dos modelos semióticos, cf. E. Landowski, *Com Greimas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2017, pp. 166-167.

5 Cf. J. Geninasca, “Pages inédites”, in *A la mémoire de Jacques Geninasca, Actes Sémiotiques*, 115, 2012.

6 Cf. E. Landowski, “Jacques-le-Juste”, in *A la mémoire de Jacques Geninasca, op. cit.*

7 Cf. A.J. Greimas, “Le beau geste”, *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 13,1-2, 1993.

“obedecem” no final das contas às regras de outras tantas gramáticas implícitas e às regularidades do sistema cultural ao qual pertencem ?

Uma tal conclusão, além de seu caráter pouco surpreendente — pois, em geral, ela só confirma precisamente o que se supunha —, implica que o que chamamos “analisar” equivale a trazer o objeto de estudo de volta a uma normalidade modelizável de um gênero ou de um outro. “Dar conta” de um objeto seria, em suma, mostrar (de modo circular) que ele está na ordem das coisas possíveis, ou seja, que ele se conforma ao tipo de necessidade imanente — de regularidade — que a análise permite justamente fazer aparecer. Segundo esta ótica, a única questão que se põe é, no fundo, saber de *qual* sistema de regras pré-estabelecido (por exemplo, de qual “gênero”) uma obra determinada constitui uma amostra. É como se, diante de uma partida de xadrez ou de tênis sensacional, um jornalista comentador se limitasse a destacar todas as regras que os jogadores implementaram ao longo da partida, com o único objetivo de estabelecer que sim, o que acabamos de presenciar foi de fato uma partida de xadrez ou de tênis e não de damas ou de tênis de mesa. Isso seria estranhamente deixar de lado o ponto essencial !

Em vez de se colocar uma pergunta assim puramente acadêmica, não importa qual espectador um pouco sensível, ou sensato, procuraria entender o que produziu a qualidade excepcional, o caráter único, o milagre de uma peça tão bela. E como o sabe todo amador um pouco avizado, isso não pode ser devido apenas a este fato básico que as regras do jogo foram respeitadas. Saber se elas foram bem observadas é, sem dúvida, o que focaliza a atenção do árbitro assim como dos espectadores mais novatos (do mesmo modo que a preocupação de seguir ao pé da letra as instruções do manual... ou do Dicionário, obceca o iniciante). Mas para um conhecedor como para um jogador confirmado (sem falar de um virtuoso), é num outro plano, aquém ou além do respeito dos usos e do ordinário das regras, que o essencial se passa e que o extraordinário pode advir. Todo o interesse do jogo, diante do tabuleiro de xadrez ou no campo de tênis, está obviamente na maneira inventiva, em parte ou totalmente inédita pela qual os jogadores — ao mesmo tempo que respeitam as regras e se mantêm no quadro de certas regularidades mais gerais — modulam sua aplicação, tirando delas partido e, se se pode dizer, com elas brincando.

Não se trata, portanto, de minimizar a importância de identificar os estrangimentos inerentes a todo dispositivo de produção de sentido, mas é preciso matizar e complexificar. As regularidades, e mesmo as regras, são fundamentais e, está óbvio, devem ocupar-nos, mas nosso trabalho não pode se limitar a fazê-las aparecer. Entretanto, muito frequente, depois de tê-las identificado reduzindo o objeto à sua exemplificação, opera-se a mesma redução no que diz respeito ao papel do autor considerando que ele apenas se “curvou” deliberada ou involuntariamente aos mesmos princípios reguladores. Sem dúvida alguma, ele, à sua maneira, os respeitou, mas não é *lhes respeitando* que fez uma obra de gênio. Se a invenção, o “gênio”, a criação pode surgir, é somente no encontro mesmo com a resistência de uma matéria a trabalhar ou de um parceiro-adversário

a enfrentar mediante o exercício de uma competência interacional de ordem sensível, em ato. Embora esta competência se exerça num quadro normativo que, pelo essencial, antecede o confronto, ela transcende a pura aplicação das regras —, ela as “ultrapassa”.

## 2.2. A ideia de ultrapassagem

Para precisar a ideia de “ultrapassagem”, é preciso olhar mais de perto o que fazem, em suas atividades de produção, aqueles que se pode chamar de “criadores”, por oposição a uma vasta e mais modesta classe de “fabricantes”.

Afim de produzir a obra de sua arte ou o objeto de sua invenção, ou de instaurar algum tipo inédito de relação com outrem, todo criador potencial interage com uma matéria determinada que sua ação tem o efeito de transformar em algum aspecto de ordem física ou moral. Pode se tratar de uma matéria no sentido próprio, como a pedra do escultor, ou em um sentido figurado, como a língua que trabalha o escritor, ou de um parceiro-adversário, como em muitos esportes, ou ainda de algum interactante pertencendo ao “mundo natural”, como as plantas das quais cuida o jardineiro, ou ainda, no plano mais global, como o “meio ambiente” em relação com a atividade humana<sup>8</sup>. É o modo como se interage com esta “matéria” para dela obter um “produto” de tal ou outra natureza que faz a diferença entre procedimentos de *fabricação* baseados na aplicação de regras e processos de *criação* que, precisamente, as ultrapassam.

A “fabricação”, tal como a definimos, repousa sobre programas de ação. Ela consiste em pôr em funcionamento algoritmos encadeando operações transformadoras rigorosamente especificadas em função dos tipos de objetos a obter. A atividade culinária, quando ela é concebida como a execução de receitas a seguir literalmente, dá um bom exemplo. Também é o caso de muitas atividades de prestação de serviços (da inspeção do carro pelo mecânico à auscultação médica), que, para serem efetuadas em boa e devida forma — “de acordo com as regras” —, implicam a execução pontual de um conjunto de operações ordenadas e predefinidas. Esse gênero de ordenamento programado, que regulamenta tanto o resultado do processo quanto seu desenrolar, favoriza evidentemente a reprodução de modelos pré-estabelecidos e, portanto, exclui, salvo acidente, a aparição do que quer que seja de propriamente inovador. Aqui, tudo é efetivamente atribuído a protocolos de ação cuja execução poderia em muitos casos ser confiada a máquinas. Da mesma forma, em um campo como o do direito (hoje, em larga medida em vias de mecanização), o procedimento programado requerido pela constituição, por exemplo, de uma “sociedade comercial” pertence ao domínio da fabricação<sup>9</sup>. A regulamentação jurídica dos procedimentos a respeitar aí joga o papel das prescrições do livro de receitas de cozinha.

8 Cf. G. Grignaffini, “Appunti per una sociosemiotica del giardinaggio”, *Acta Semiotica*, I, 1, 2021. C. Calame, “L’homme en société et ses relations techniques avec l’environnement : ni nature ni Gaïa”, *Les Possibles*, 26, 2020.

9 Cf. A.J. Greimas, “Analyse sémiotique d’un discours juridique”, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976 ; trad. *Semiótica e ciências sociais*, São Paulo, Cultrix, 1981.

Todavia, enquanto o cumprimento das regras legais por si só garante a obtenção do resultado esperado (a formação de uma sociedade do tipo jurídico desejado), a observação das instruções de um livro de receitas apenas garante *formalmente* que o resultado seja obtido — mesmo se a aplicação delas for meticulosa, ou, mais exato, sobretudo se for meticulosa. Seguindo passo a passo a receita da “sopa ao pistou” (analisada por Greimas<sup>10</sup>), pode-se ter a certeza de obter um caldo que terá a composição de uma sopa com este nome. Mas tem grande risco de que não tenha o gosto dela. Enquanto a inteligência artificial de um robô poderia ter feito o mesmo, apenas a inteligência sensível de um verdadeiro cozinheiro teria sido capaz de adicionar o não-sei-quê que lhe teria dado o bom gosto esperado. Esse suplemento qualitativo indispensável infelizmente falta na abordagem de Greimas. De fato, limitada ao texto normativo da receita, a sua análise reduz a preparação do “objeto de valor” a uma programação reconhecidamente complexa, mas mesmo assim de natureza puramente algorítmica — dito de outra maneira, anti-estésica.

Se, na época, Greimas (embora ele fosse um sábio provador) fingia ao longo de sua análise de ignorar esse suplemento qualitativo que, no entanto, constitui o ingrediente mais essencial de todo sucesso gastronômico, é, sem dúvida, porque se trata de um aspecto da prática culinária que não depende apenas da aplicação de regras de composição e de procedimento. Depende, precisamente, da sua superação, ou seja, de uma forma de ultrapassagem que não é mais da ordem da fabricação, mas da criação. Somente a partir de *Da Imperfeição*, a componente estética em que consta esse suplemento qualitativo tornou-se familiar entre os semioticistas e foi, pouco a pouco, conceitualmente definido com maior precisão. Ora, essa componente se articula segundo uma sintaxe inteiramente diferente daquela da programação, talvez mais complexa, mas não menos claramente definível : trata-se da sintaxe do regime interacional do *ajustamento*.

Talvez sejam necessárias algumas precisões neste ponto. Tomemos como exemplo o domínio literário. A distinção entre fabricação e criação lembra aquela feita por Roland Barthes entre “escritor” e “escrevente”\*. O *escrevente* é um fabricante que recombina entre si semas, esquemas actanciais ou modais, temas e figuras que já estão em circulação. Tudo se passa como se ele se servisse das regularidades da gramática narrativa e discursiva à maneira de um livro de receita. É um pouco disso que devia fazer Greimas para passar o tempo no trem de Poitiers, construindo um romance policial (jamais tirado de sua gaveta). Ou o que fazia Umberto Eco agenciando metodicamente — semiologicamente — *O nome da Rosa*, livro que pode de fato ser julgado mais “fabricado” do que “escrito”, no sentido barthesiano. De modo mais geral, aos elementos de gramática

---

10 Cf. A.J. Greimas, “La soupe au pistou ou la construction d’un objet de valeur”, *Actes Sémiotiques-Documents*, I, 5, 1979 ; reed. in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983 ; trad. *Do sentido II*, São Paulo, EDUSP-Nanquim, 2014.

\* NT. Cf. R. Barthes no ensaio “Écrivains et écrivants” (Escritores e escreventes), de 1960, republicado in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

narrativa e discursiva elaborados por esses dois pioneiros (elementos agora popularmente difundidos sob a forma açucarada do “storytelling”), seria quase suficiente adicionar os antigos recursos do código retórico e algumas convenções estilísticas ao gosto do dia para obter produtos literários mais ou menos comercializáveis.

O *escritor*, por outro lado, é um criador capaz de fazer a linguagem devolver mais do que ela contém no ponto de partida do trabalho de escrita. A matéria específica que lhe cabe confrontar é efetivamente a linguagem. Mas, no lugar de se contentar em utilizar elementos pontuais que a língua lhe oferece enquanto recursos já prontos, ele se engaja numa espécie de combate corpo a corpo com ela, com as potencialidades de sentido inédito que ela contém, como se fosse um co-sujeito autônomo e resistente, ao mesmo tempo adversário e parceiro com o qual é preciso se medir para chegar a se entender e, a partir daí, produzir juntos algo que se sustente. Isso é o que chamamos *praticar* a linguagem.

Aqui emerge uma outra característica estrutural que diferencia a fabricação da criação. A fabricação (literária ou outra) supõe um dispositivo que mobiliza três termos : uma matéria a transformar, um produtor-fabricante, e, mediatizando sua relação, certas regras programáticas (a receita gastronômica, os procedimentos jurídicos, a gramática do discurso) utilizáveis para realizar a transformação do primeiro pelo segundo. Ao contrário, o trabalho criativo (do “escritor”, entre outros) exige uma relação *direta*, de ordem sensível, entre o produtor, tornado criador, e a matéria que ele trabalha, tornada potencial de sentido e de valor. Em outras palavras, a mediação por um terceiro, a saber a regra, tende a desaparecer.

Claro que não completamente. Ser escritor não é ignorar por princípio os truques do ofício e não saber utilizar os recursos básicos da língua. E no sentido inverso, não é proibido ao escrevente ter gosto e algumas ideias, além de uma grande familiaridade com os procedimentos e as leis do gênero literário do qual ele explora as convenções. Como Lévi-Strauss observou a propósito do trabalho de um pintor criativo, “para fazer um pintor é preciso muita ciência e muita frescura”<sup>11</sup>. A “ciência” é o conhecimento das regularidades e das regras, dos usos e dos procedimentos em vigor. Mas, para um criador, em vez de serem tomados como prescrições constritivas ou como recursos fáceis, eles tornam-se a base elementar de um saber-fazer incorporado que se exerce sem sequer nele prestar atenção<sup>12</sup>. Quanto à “frescura”, é antes de tudo a ousadia, a ingenuidade, talvez a temeridade que impulsiona a aceitar uma interação direta, corpo a corpo, com essa coisa terrivelmente resistente que é uma matéria bruta a ser trabalhada, “praticada”. Confronto arriscado, mas que, só ele, oferece uma chance de ir além da ordem do “fabricado”.

---

11 Cl. Lévi-Strauss, “A un jeune peintre », *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 333 ; trad. port., Lisboa, Edições 70, 1986, p. 347. E. Landowski, “Voiture et peinture : de l’utilisation à la pratique”, *Galáxia*, 12, 2, 2012.

12 Cf. E. Landowski, “Aprendizagem, maestria, virtuosidade”, *Antes da interação, a ligação*, São Paulo, CPS, 2019, p. 34-38.

Em uma prática interacional desse gênero, os esboços de atualização tentados pelo potencial criador esbarram na resistência de uma forma por vir, inicialmente vislumbrada como simples potencialidade. Apenas à força de “tentativas e erros”, como dizia também Geninasca a respeito do método tanto do pintor quanto o do semiótico<sup>13</sup>, uma configuração a princípio intuitivamente presentida como possibilidade vai se configurando gradualmente por meio do ajustamento entre o criador e aquilo mesmo que a operação de escritura ou o gesto do pintor está criando ao buscar sua forma. Uma tal “escritura” (no sentido forte desse termo) produz um objeto, um *Texto* ou uma *Imagem* que, ao reconfigurar o mundo, recria em parte a própria linguagem — verbal, pictural, musical, ou mesmo política — de nossa relação ao mundo<sup>14</sup>.

### 2.3. Sem mediação

Que isso seja um paradoxo ou uma banal oscilação entre os contrários, constata-se que é na hora em que se desenvolvem mundialmente os mais graves desregramentos (climáticos, sociais, políticos, morais, culturais, educativos) acompanhados por uma desregulação econômica acelerada, que difunde-se mais e mais, nos círculos acadêmicos, o culto da regra evocado aqui no início. “Fora da regra, não há salvação” ! É em reação contra esse *slogan* que é preciso devolver à ideia de regulamentação o papel que lhe cabe, mas não mais do que isso.

É trivial observar que lá onde uma regulamentação programa uma atividade de produção, por definição ela predetermina apenas uma classe limitada (apesar de imensamente vasta) de objetos : objetos estandardizados, conformes a um design predefinido, e geralmente fabricados em grandes séries com fins lucrativos<sup>15</sup>. Para tal, regras são evidentemente necessárias — e também suficientes. Pelo contrário, para que algo de criativo resulte em uma atividade produtiva, não basta nem respeitar determinadas regras nem as transgredir : deve-se, dissemos, as ultrapassar. Porque o que pode haver de inédito, de não previsível e por conseguinte de inovador em um produto não depende da relação, respeitosa ou transgressiva, entre o agente produtor e a instância reguladora que, na maioria das vezes, mediatiza as relações do produtor com a matéria com a qual ele interage para produzir. A emergência ou a não emergência dessa parte inovadora depende unicamente do regime interacional que articula o face à face direto entre o agente e a *matéria trabalhada*.

Se este regime é aquele de uma interatividade mediatizada por um sistema de regras de procedimento predefinidas, isto é, por uma programação, a ação conduzirá por construção a um produto estandardizado. Mas não é uma necessidade absoluta que (por prudência, ou por uma espécie de preguiça, ou ainda porque o objetivo visado parece assim o exigir) o agente se deixe guiar

13 Cf. “Jacques-le-Juste”, *art. cit.*

14 A propósito da “Imagem”, cf. F. Marsciani, “La fiamma della candela in Bachelard”, in G. Marrone (éd.), *Sensi e discorso*, Bolonha, Esculapio, 1995.

15 Cf. M. Scóz, “Por uma abordagem sociossemiótica do design de interação”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

por regulamentos, receitas ou qualquer outro tipo de algoritmo programático equivalente. Em princípio, ele pode também assumir os riscos de outro regime interacional, cuja sintaxe não seria fixada por nenhuma disposição prévia, mas onde a modalidade e a finalidade da relação entre si e a matéria a ser trabalhada se definiria somente à medida que a própria interação se desenvolve : nisso mesmo consiste o que chamamos de regime interacional do *ajustamento*. Neste caso, os parceiros inventando a cada instante as modalidades de sua relação, abre-se a possibilidade de criar, juntos, algum objeto portador de sentido e de valor inédito — uma sopa com gosto, um grande texto, uma relação justa entre sujeitos. Mas mesmo antes da aparição, sempre incerta, de um milagre desse gênero, pode ser que em certos contextos muito fortemente impregnados de normatização, a simples passagem de um regime a outro — da regularidade programada à busca de ajustamentos — em si mesmo já mereça o título de “criação”. As relações intertanciais e os regimes interacionais constituem de fato, eles também, uma “matéria” transformável que pode, como as outras, dar lugar seja à reinvenção, seja a uma monótona reprodução (às vezes desejada, às vezes sofrida, às vezes aceita porque vista como sendo “normal”).

Segundo essa ótica, um processo de criação pode afinal ser descrito como uma sequência de interações não programada, portanto não previsível (sem, por isso, ser aleatória), que se desenrola entre parceiros livres e autônomos. E é sua coordenação (seu ajustamento recíproco) que torna possível a atualização de um potencial inerente a sua relação mesma. Isso constitui, para um e outro, uma prova que só pode ser arriscada. Não sendo regida por nenhuma regulamentação instituída, essa prova se joga sempre no limiar do acidente eventual. Mas a aceitação desse risco é uma das condições de possibilidade do funcionamento do regime interacional em questão. Segue-se que qualquer que seja o campo em que se exerça (artístico, científico, interpessoal, sócio-político), duas possibilidades contrárias são previsíveis. Ou a atividade de criação se sustenta por si mesma enquanto relação direta com sua matéria — e nesse caso ela pode se desenvolver como uma dinâmica que recria constantemente seu próprio impulso, portanto como uma prática de vida que, salvo algum acidente, não tem fim. Ou, no oposto, ela se congela em um produto que, por sua vez, se torna uma norma, e assim exclui, inclusive para seu inventor, o desencadeamento de novos ciclos criativos.

Dando mais um passo adiante, pode-se dizer que o criador não somente se coloca de certa maneira “acima” das regras comuns ao jogar com elas, mas que também ele inventa aquelas que talvez um dia venham a prevalecer em torno dele. Contasta-se de fato que frequentemente as produções as mais “originais”, saídas da relação entre um espírito inventivo e sua matéria de predileção, são logo retomadas, imitadas ou mesmo reproduzidas tais quais por outros, admiradores ou epígonos. À força de repetições, elas adquirem então o estatuto de fórmulas estéticas, morais ou intelectuais “na moda”, ou mesmo *de rigor* dentro de círculos mais ou menos extensos. Esse processo de difusão que transforma um fora da norma inicial em seu contrário, em figura (ou fetiche) de uma nova normalidade, em princípio não tem nada a ver com a relação que o criador ele

mesmo mantém com às suas próprias produções. Que para os que estão ao seu redor um dia elas se tornem a regra, no fundo pouco importa. O que conta muito mais é que elas não se tornem assim *para ele*. Porque se assim fosse, ele não faria mais, no futuro, do que se repetir, gesto pesado para os que o rodeiam. E sobretudo, face a si mesmo, isso significaria que a sua relação com o mundo — até então criativa porque direta (sem mediação) — seria a partir deste momento mediatizada e, conseqüentemente, regulada por uma determinada visão do mundo, doravante congelada, tornada o equívoco de uma regra, mesmo que fosse da sua invenção. Ele teria, em suma, perdido a própria mola de sua criatividade.

## Conclusão

Segundo essa perspectiva, a criação, concebida como o fruto do ajustamento entre um sujeito e uma reserva de potencial, não se define no modo místico que, bastante comumente, a concebe como o produto de um demiurgo capaz de fazer sair o ser do nada. Se há algum misticismo, seria mais do lado do culto da regra! Como outros cultos, ele reflete a necessidade (compreensível, devemos admitir) de uma instância transcendente à qual se remeter, de um “Destinador” cujos decretos, manifestos ou supostos, aliviam o peso da decisão, livram da incerteza da escolha, exoneram de eventuais responsabilidades, enfim, liberam da própria liberdade (vista hoje por muitos, último paradoxo, como a pior das escravidões). Em oposição, o espírito de criação, imerso na concretude das matérias das quais o mundo é feito e assumindo os riscos, supõe antes de tudo a aceitação — mais do que a aceitação, o desejo — de um face-à-face sem mediador entre si e “o outro”, de qualquer natureza que seja.

## Referências bibliográficas

- Calame, Claude, “L’homme en société et ses relations techniques avec l’environnement : ni nature ni Gaïa”, *Les Possibles*, 26, 15 décembre 2020.
- Geninasca, Jacques, “Pages inédites”, in E. Landowski (éd.), *A la mémoire de Jacques Geninasca, Actes Sémiotiques*, 115, 2012.
- Greimas, Algirdas J., “Analyse sémiotique d’un discours juridique”, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976 ; trad. A. Lorencini e S. Nitrini, *Semiótica e Ciências sociais*, São Paulo, Cultrix, 1981.
- “Des accidents dans les sciences dites humaines”, in A.J. Greimas et E. Landowski (orgs.), *Introduction à l’analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, 1979 ; trad. C.T. Pais, *Introdução à análise do discurso em ciências sociais*, São Paulo, Global, 1986.
- “La soupe au pistou ou la construction d’un objet de valeur”, *Actes Sémiotiques-Documents*, I, 5, 1979 ; reed. in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983 ; trad. D. Ferreira da Cruz, in *Do sentido II*, São Paulo, EDUSP-Nanquim, 2014.
- *De l’Imperfection*, Périquex, Fanlac, 1987 ; trad. A.C. de Oliveira, *Da Imperfeição*, São Paulo, Estação das Letras e Cores - Editora do CPS, 2ed. 2017.
- “Le beau geste”, *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 13,1-2, 1993.
- Grignaffini, Giorgio, “Appunti per una sociosemiotica del giardinaggio”, *Acta Semiotica*, I, 1, 2021.
- Landowski, Eric, “Unità del senso, pluralità di regimi”, in G. Marrone, N. Dusi, G. Le Feudo (orgs.), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiótica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, 2007.

- “Avoir prise, donner prise”, *Actes Sémiotiques*, 112, 2009 ; trad. L. Silva, M. Scoz, Y. Fechine, “Antes da interação, a ligação”, São Paulo, CPS, 2019.
- “Voiture et peinture : de l’utilisation à la pratique”, *Galáxia*, 12, 2, 2012.
- “Jacques-le-Juste”, in *A la mémoire de Jacques Geninasca*, *Actes Sémiotiques*, 115, 2012.
- *Com Greimas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores - Editora do CPS, 2017.
- Lévi-Strauss, Claude, “A un jeune peintre”, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983 ; trad. port., Lisboa, Edições 70, 1986.
- Marsciani, Francesco, “La fiamma della candela in Bachelard”, in G. Marrone (éd.), *Sensi e discorso*, Bologne, Esculapio, 1995.
- Nastopka, Kestutis, “Le risque du sens dans la sémiotique de Lotman et celle de l’école de Greimas”, in N. Kersyte (org.), *En quête de Greimas*, *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.
- Scóz, Murilo, “Por uma abordagem sociosemiótica do design de interação”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

---

**Résumé :** L'article examine les rapports entre « fabrication » et « création » en tant que deux types de pratiques productives distinctes. L'une et l'autre supposent un matériau à transformer, un producteur-transformateur et, des règles de transformation (des recettes, des procédures, une grammaire). La fabrication consiste en la mise en œuvre d'algorithmes enchaînant des opérations rigoureusement réglementées en fonction des types d'objets à obtenir ; sauf accident, un tel dispositif exclut l'apparition de quoi que ce soit de proprement novateur. Le travail de création implique au contraire une forme de « dépassement » de la règle, une manière de l'observer (et non de la transgresser) qui en fait non plus une contrainte mais une réserve potentielle de sens et de valeur et permet de lui faire rendre davantage que ce qu'elle prescrit.

**Mots clefs :** création, fabrication, médiation, pratique (vs utilisation), production, règle, régularité.

**Resumo :** O artigo elabora a distinção entre “fabricação” e “criação” entendidas como dois tipos de práticas produtivas. Ambas implicam um material a transformar, um produtor-transformador e certas regras de transformação (por exemplo receitas). Sob o regime da fabricação, o produtor atua unilateralmente sobre a matéria conforme algum programa transformador regulamentado em função do tipo de objeto a obter ; salvo acidente, isso exclui a aparição de elementos inovadores. A criação, ao contrário, supõe um “ultrapassar” das regras, o que significa observá-las (e não as transgredir), mas de um modo tal que elas acabem dando mais do que elas prescrevem. Para tal, é necessária uma relação direta e dinâmica, dita de “ajustamento”, entre o produtor e a matéria a transformar. O próprio curso da interação entre eles — ao longo do qual a regra aparece não mais como constrangedora mas como fonte de formas potenciais novas — determina a modalidade da sua confrontação assim como seus resultados possivelmente criativos.

**Abstract :** The article distinguishes two modes of production. *Manufacturing* (“fabrication”) consists in the application upon some material of predetermined algorithms functioning as rules of transformation ; these fixed programs ensure the production of predefined (standardised) objects. *Creation*, on the contrary, may be achieved neither by just respecting a rule or a set of rules, nor by just transgressing them. It does require to observe some existing rules (for instance of language), but in such a way that it lets them grant more than what they literally prescribe. This is what we call surpassing (“dépassement”) the rule. Instead of having a predefined mode of unilateral action (programmed by the rule) of the producer on the material at stake, it

is the course of their interaction, along which the rule appears not anymore as a constraint but as a source of potential new forms, that determines the modality of their confrontation and its possibly “creative” result.

**Auteurs cités :** Jacques Geninasca, Algirdas J. Greimas, Claude Lévi-Strauss.

**Plan :**

Introdução

1. Regras e regularidades

1. O culto da regra

2. “A espera do inesperado”

2. As condições da invenção

1. A produção antes do produto

2. A ideia de ultrapassagem

3. Sem mediação

Conclusão

Recebido em 25/11/2021.

Aceito em 16/10/2022.

# L'improvvisazione come forma di aggiustamento programmato

**Tarcisio Lancioni e Davide Sparti**

Università di Siena

## Introduzione

L'orientamento dell'analisi semiotica verso i prodotti "finiti" della cultura, quali che essi siano (verso i "testi"), sostiene Eric Landowski in un recente articolo, conduce la ricerca stessa a cogliere esclusivamente la dimensione delle regole e delle regolarità, delle "grammatiche" immanenti ai testi stessi, impedendole di comprendere le dinamiche dei processi creativi, senza i quali non potrebbero esistere testi "originali", che non siano cioè, per l'appunto, l'esito di un'applicazione pedissequa di un sistema di regole<sup>1</sup>.

In questa prospettiva, Landowski propone di assumere come oggetti di analisi, anziché i prodotti finiti, i processi creativi :

Plutôt que sur ces divers types de "produits finis", il faut nous concentrer sur ce que font leurs auteurs, et plus précisément sur ce qu'il a fallu qu'ils fassent pour que les fruits de leur art ou les éléments issus de leur activité existent tels qu'ils sont. Se fixer sur les produits plutôt que sur leurs processus de production amène en effet, presque inévitablement, à survaloriser sinon à hypostasier la régularité.<sup>2</sup>

Tali processi di carattere creativo, argomenta Landowski, possono emergere grazie a un particolare regime di interazione attanziale (fra Soggetto e Oggetto o tra Soggetti), quello dell'*aggiustamento*, contrariamente ai processi "routinari",

---

1 E. Landowski, "Plaidoyer pour l'esprit de création", *Semiotika* (Vilnius) 16, 2021.

2 *Art. cit.*, p. 262.

non creativi, fondati esclusivamente sulla regolarità, che sarebbero invece riconducibili al regime di *programmazione*.

Come è noto, Eric Landowski propone di concettualizzare le forme di interazione attraverso un modello che le distribuisce lungo quattro regimi complementari : quello della programmazione (basato sulle regolarità e il controllo), quello della coincidenza aleatoria (basato sul caso), quello dell'aggiustamento (basato sul coinvolgimento sensibile e sull'improvvisazione) e quello della manipolazione (basato sulla persuasione del volere altrui)<sup>3</sup>. Non si tratta di differenze empiriche (nella concreta interazione sociale percorriamo il quadrato in molti modi) ma analitiche. Benché Landowski sottolinei come tali distinzioni possano essere sfumate, sussiste la tentazione di identificare determinate pratiche, o tipi di processi, esclusivamente con regimi di interazione particolare, come accade se associamo la creatività al regime di aggiustamento e la collochiamo in opposizione al regime di programmazione. Tentazione che resta diffusa, anche se Landowski, nell'articolo sopra citato, sottolinea a più riprese che la creatività non deve essere identificata con una cancellazione delle regole, con una prassi "sregolata", ma piuttosto con il loro "oltrepassamento", spesso utile anche a ridefinire le regole stesse del gioco.

Seguendo il suggerimento landowskiano di volgere l'attenzione ai processi, e con l'intento di ampliare la riflessione, proponiamo di concentrarsi su un caso che ci sembra esemplare, quello dell'improvvisazione.

Benché, da un lato, l'improvvisazione sembri collocarsi decisamente nell'ambito di un regime di aggiustamento, proprio in quanto si oppone, per scelta o per necessità, alle pratiche "regolate", vedremo che essa si ridefinisce proprio a confronto con altri regimi di interazione, quali quello dell'accidente e quello della programmazione, tanto da suggerire forme di *aggiustamento programmato*, sorta di sotto articolazione interna del regime, in cui l'aggiustamento sembra presupporre, o almeno coniugarsi, con il regime di programmazione.

## 1. Improvvisare

Adottando uno "stile semiotico" consolidato, iniziamo da una consultazione dei dizionari, alle voci *improvvisare* (*improviser ; to improvise*) e *improvvisazione* (*improvisation ; improvisation*)<sup>4</sup>.

Rileviamo innanzitutto, indipendentemente dalla lingua, che l'improvvisazione concerne, semioticamente, la dimensione della competenza (*saper-fare ; poter-fare*) di un Soggetto in vista dell'esecuzione di un compito. È però interessante rilevare che tale competenza si trova ad essere caratterizzata in forme diametralmente opposte : da un lato, si tratta infatti di un'improvvisazione legata (o causata) da una carenza di competenze ; dall'altro, si tratta invece una

---

3 Cfr. *Les interaction risquées*, Limoges, Pulim, 2005 ; trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco-Angeli, 2010.

4 Abbiamo consultato, per l'italiano, lo Zingarelli 2018 e il Devoto-Oli ; per il francese, Le Larousse en ligne e Le Robert en ligne ; per l'inglese il Oxford OALD 2020 e il Merriam-Webster online.

improvvisazione che è resa possibile da una eccellenza di competenze. Nel primo caso è l'assenza (o carenza) di mezzi strumentali (poter-fare) e/o cognitivi (saper-fare, la non conoscenza delle regole, delle grammatiche) che impone al Soggetto di rispondere a un compito / programma impreveduto riadattando all'occasione i mezzi, inadeguati, di cui dispone. Possiamo riconoscere in questa situazione la figura del *bricoleur*, celebrata da Lévi-Strauss e da Jean-Marie Floch, in opposizione a quella dell'*ingegnere*, che agisce, al contrario, con un bagaglio strumentale perfettamente adeguato<sup>5</sup>. Nel secondo caso, che è in genere esemplificato con l'attività compositiva di tipo artistico, il Soggetto appare in grado di improvvisare solo grazie ad una enorme competenza "tecnica" (regole e grammatiche) che gli consente di adattarsi completamente alla situazione e in virtù della quale riesce a produrre una performance o un testo originale. Se nel caso precedente si deve improvvisare perché non si posseggono le regole, in questo si può improvvisare perché se ne ha una completa padronanza, tale, come scrive Landowski, da poterle oltrepassare, o meglio ripensare rispetto alla situazione specifica<sup>6</sup>.

Nel primo caso i ruoli tematici implicati dall'improvvisazione sono quelli del dilettante, del "facilone", dello sprovveduto, o dello "straniero", nel senso lotmaniano del termine<sup>7</sup>: chi si trova improvvisamente in un ambiente semiotico che gli è estraneo; nel secondo caso i ruoli implicati sono invece quelli del virtuoso e dell'estroso.

Oltre a questa opposizione fra carenza ed eccellenza di competenza, accompagnate abitualmente da una diversa sanzione morale, negativa per il dilettante e positiva per il virtuoso<sup>8</sup>, i dizionari consultati suggeriscono anche un riferimento ai regimi di interazioni implicati, in quanto, da un lato, l'improvvisazione appare resa necessaria dal profilarsi di una situazione impreveduta, e imprevedibile. Dunque, la creatività che si concretizza nell'adattamento estemporaneo dei propri (inadeguati) mezzi (sforzo di aggiustamento) appare come la risposta ad un regime di accidente, e si configura come pratica di ricostituzione di una continuità rispetto a una discontinuità improvvisa. La creatività "estrosa" tende a manifestarsi in situazioni già previste, dunque precedentemente programmate, a cui il virtuoso giunge preparato, con un bagaglio di competenze pronte ad essere ripensate e adattate alla situazione specifica. Situazione che dunque presenterà sì tratti di unicità ma di unicità in qualche misura prevedibile. Programmata. La discontinuità non è completamente inattesa e la pratica creativa

---

5 Cl. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962; trad. it., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964. J.-M. Floch, *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995; trad. it., *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

6 Cfr. "Avere presa, dare presa", *Lexia*, 3-4, 2009, pp. 150-153 ("Apprendimento, padronanza, virtuosità").

7 Cfr. J.M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1992.

8 Non mancano ovviamente, nella nostra cultura, valorizzazioni negative del virtuosismo, in particolare quando questa sembra divenire fine a sé stesso, dunque mera esibizione della competenza di un Soggetto incapace di orientarsi verso la produzione di fenomeni / testi "originali". Così come non mancano le difese del dilettantismo in quanto capacità di adattare il proprio bagaglio di strumenti a qualunque situazione, anche in ambiti in cui non si è competenti (cfr. G. Marrone, *Dilettante per professione*, Palermo, Torri del vento, 2015).

si caratterizza piuttosto come un indugio continuo su questa discontinuità, che viene anzi sostenuta e rilanciata<sup>9</sup>.

## 2. Due forme di aggiustamento

A partire da queste osservazioni, ci sembra opportuno distinguere due forme di aggiustamento, quella passiva (le circostanze mi trasformano in improvvisatore coatto), risposta occasionale a un regime di accidente, e quella attiva, la ricerca intenzionale dell'originalità<sup>10</sup>. Prendiamo le mosse dalla prima.

Ciascuno di noi è costretto ad improvvisare dalla contingenza delle situazioni (la macchina va in panne ; mi imbatto in una persona che non mi sarei mai aspettato di incontrare...), e dal fatto che ruoli e regole non sono in grado di anticipare esattamente il corso degli eventi, o comunque, che siamo noi a non essere in grado di anticipare come risponderemo a tali congiunture. Pensiamo all'organizzazione di una rappresentazione teatrale all'aperto, alla gestione di uno sciopero non pianificato<sup>11</sup>. In tali casi, l'agire assume inevitabilmente la forma dell'improvvisazione, del venire a capo delle circostanze, saggiando, inciampando. In estrema sintesi, l'emergenza *induce* improvvisazione.

Persino la vita quotidiana, se osservata al microscopio, non è solo ripetizione, routine e abitudine ; vi si ritrovano anche sorpresa e una certa dose di invenzione e variazione (pensiamo agli incontri imprevisi il cui decorso non è pianificato e si sviluppa gesto dopo gesto, in assenza di un copione prestabilito o di un regista che diriga). Ma la vita quotidiana ha in buona parte a che fare con la costruzione attorno a sé di un ambiente prevedibile, in modo da esonerare chi si muove in esso dalla faticosa necessità di essere originali nell'apprendere nuove soluzioni. Il processo di *quotidianizzazione* della realtà corrisponde ad una forma di “de-problematizzazione dell'esperienza” e, simultaneamente, di “appaesamento” nel mondo in cui ci si insedia. Sotto questo profilo, il quotidiano può essere definito come la capacità di organizzare il mondo in modo tale da non essere costretti a sperimentarlo.

Venendo adesso alla seconda forma di aggiustamento, rivolgiamo l'attenzione alle pratiche estetiche centrate sull'aggiustamento come il jazz o il tango argentino, in cui l'improvvisazione determina la forma stessa della pratica. Qui improvvisazione descrive la capacità di *far leva* sull'imprevisto. I professionisti dell'improvvisazione si *specializzano* nel gestire la flessibilità. Sono esperti nel

---

9 A partire da una riflessione su A.J. Greimas, *Dell'imperfezione* (1987), Franciscu Sedda propone il concetto di *turbolenza* per designare il termine neutro fra continuità e discontinuità. Si vedano in proposito : “Logiche della turbolenza”, *Versus*, 2, 2021, e “Forme e ritmi dell'imprevedibile”, *Acta Semiotica*, II, 3, 2022. Sulla *turbolenza* si veda anche Paolo Fabbri : “Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità” in T. Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne, 2010.

10 Cfr. D. Sparti, *On the edge. A frame of analysis for improvisation*, in G. Lewis & B. Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

11 Cfr. G. Lanzara, “Le organizzazioni effimere in ambienti estremi : genesi e strategie di intervento”, *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni*, Bologna, Il Mulino, 1993.

fare emergere delle opportunità dalle contingenze interne e esterne. Basandosi sull'abilità di sfruttare le perturbazioni, l'aggiustamento, nel jazz, non è solo emergenziale. Obbedisce all'esigenza di generare un ordine fluttuante funzionale all'evoluzione della pratica. Funzionale poiché tali contingenze rappresentano spunti sfruttabili dai musicisti e dunque reintegrabili nella musica in corso<sup>12</sup>.

Da un punto di vista più generale, benché vi sia tensione fra la volontà di improvvisare e l'essere indotti a improvvisare (per far fronte alle pressioni ecologiche), queste due forme sono correlate, poiché l'emergente (ciò che si configura in maniera inattesa) viene a sua volta usato attivamente da chi improvvisa.

Alla luce di queste considerazioni proponiamo di distinguere l'aggiustamento *reattivo* (che coincide con la capacità di rispondere allo svolgimento imprevisto degli eventi – quasi un meccanismo di adattamento a circostanze mobili) dall'aggiustamento *programmato*, che è una forma di sperimentazione estetica intenzionalmente praticata. Nel jazz si improvvisa, per così dire, *programmaticamente*: l'improvvisazione è deliberata, anche se non frutto di deliberazione. Di fatto, anche se il jazzista (l'esperto) improvvisa programmaticamente, quello che improvvisa non è programmato. E pur essendo intenzionale, la sua attività non segue un piano specifico circa quello che accadrà durante l'improvvisazione. In questo caso, l'improvvisazione stessa non è un mezzo volto ad ottenere un fine estrinseco all'improvvisazione, come nel caso dell'aggiustamento reattivo, quanto un fine in sé. Consideriamo l'esempio della partita di calcio. Ci sono schemi e ruoli, solo che il comportamento effettivo dei giocatori dipende da fattori contingenti come l'agire degli avversari e dei compagni di squadra, nonché dalla posizione spesso non anticipabile del pallone. Però nel calcio, a differenza del jazz, l'improvvisazione è un effetto collaterale e persino perverso. Se un giocatore potesse avvalersi di un programma per l'azione che garantisse il gol, lo seguirebbe con monotona efficacia (e non sarebbe certo disposto a giocare in maniera ogni volta diversificata in nome della varietà estetica ma a rischio di non segnare). Senza questa distinzione interna al regime dell'aggiustamento, si rischia di utilizzare una categoria troppo "larga" e generica che copre delle differenze importanti.

Prendiamo ancora un esempio, questa volta derivato dal basket professionistico americano (NBA), dove ricorre un'espressione che ci sembra rivelatrice: "slowing down the game", rallentare la partita, con cui viene denotata una competenza specifica che i giocatori alle prime armi devono necessariamente acquisire. Non si tratta di rallentare il gioco quanto piuttosto di diventare capaci di inserirsi all'interno del gioco con il giusto "ritmo": all'inizio della carriera, il ritmo di gioco è troppo elevato e il giocatore, per quanto tecnicamente abile, fa fatica ad inserirvisi e a fare le scelte "giuste", e non c'è nessuna regola capace di predefinire la "giustezza" della propria mossa, che ha sempre un duplice scopo in quanto deve coordinarsi con le mosse dei compagni di squadra e contempora-

---

12 Cfr. E. Landgraf, *Improvisation as art*, New York, Bloomsbury, 2011, p. 39.

neamente essere “imprevedibile” per gli avversari. Vediamo allora delinearci il sincretismo di due regimi di aggiustamento, che potremmo definire *congiuntivo* e *disgiuntivo*, in quanto il primo, come nel ballo, è orientato alla costruzione condivisa con i compagni di un flusso di movimento unico, mentre il secondo è invece mirato a disorientare l'avversario, il tutto (quasi) solo attraverso i movimenti del proprio corpo e dei segni che questo è capace di inviare, simultaneamente, nelle due direzioni.

La dimensione della programmazione, cioè il rispetto delle regole del gioco, resta ovviamente essenziale, come frequente è il ricorso ad altri repertori di regolarità “testualizzate” (le soluzioni di gioco inventate in precedenza da altri giocatori), ma ciò non può che produrre esiti (azioni) in gran parte prevedibili, che è proprio ciò che il giocatore deve superare: *slowing down the game* significa dunque proprio imparare a muoversi in un processo di aggiustamento congiuntivo / disgiuntivo continuo, attraverso cui il giocatore diviene capace di regolare il proprio ritmo e la giustezza dei propri gesti e delle proprie scelte.

### 3. Un aggiustamento che presuppone la programmazione

Fra la dinamica dell'aggiustamento reciproco e la programmazione vi è una relazione concettuale: il programma rappresenta lo standard contro il quale (o sullo sfondo del quale) l'aggiustamento si misura (per contrasto), si differenzia. Detto altrimenti, l'improvvisazione *presuppone* il concetto di azione premeditata ed eseguita sulla base di programmi prestabiliti. Senza programmi, non potremmo avere un termine di riferimento per comprendere l'improvvisazione produttiva, perché questa si stacca da un determinato programma. In breve, pur distinti analiticamente, i due regimi della programmazione e dell'aggiustamento si presuppongono, o meglio, l'aggiustamento presuppone la programmazione.

In “Evento firma contesto” Derrida ha persuasivamente mostrato come le nozioni di singolarità e originalità siano legate ad un ordine non singolare e non originale (ma noto e familiare) che permette di riconoscerle (ossia di individuarle) come tali<sup>13</sup>. L'alterità presuppone l'iterazione (la ripetizione) come sfondo — come orizzonte concettuale — che la delimita e permette di identificarla. In questo senso, un'improvvisazione è già da sempre mediata da una conoscenza non improvvisata che rappresenta la condizione della sua riconoscibilità. La distinzione chiave non è quella fra forma mediate (la programmazione regolata) e immediate (l'aggiustamento spontaneo) ma fra differenti modi della mediazione<sup>14</sup>. Se improvvisare significasse inventare una cosa del tutto singolare per la prima e unica volta, se il nuovo rinviasse a ciò che è appena nato, a ciò che è assolutamente primo, non sarebbe riconoscibile né comunicabile e condivisibile. Il nuovo rimanda necessariamente al già costituito come sfondo che permette di riconoscere lo scarto rispetto all'ordine esistente.

13 “Firma Evento Contesto”, *Limited Inc*, Evanston, Northwestern University Press, p. 19 (trad. it, *Limited Inc*, Milano, Cortina, 1997).

14 Cfr. E. Landgraf, *op. cit.*, pp. 4 e 23-24.

Questa presupposizione non è solo concettuale ma investe la possibilità stessa di entrare con competenza in una situazione interattiva dinamica ed innovativa. Ogni improvvisazione deriva e si forma in rapporto a strutture ed a conoscenze antecedenti. Non in opposizione a esse. Al contrario, allo stesso modo che per diventare creativa, la tecnica o più in generale la conoscenza dei “procedimenti” rilevanti richiama una “visione”, la messa in atto di quest’ultima necessita il ricorso ai mezzi operativi corrispondenti<sup>15</sup>. Questo significa, peraltro, che è impossibile determinare con esattezza dove cominci l’improvvisazione e dove cessi la programmazione. Nonostante la mitologia di una creazione *di getto*, come si dice, l’improvvisazione inizia sempre in forma di variazione di un modello condiviso.

#### 4. Alcune distinzioni

Fatte queste precisazioni, fra programmazione e aggiustamento restano nondimeno delle differenze cruciali.

Per quanto predefinito, ciascun programma ha i suoi inevitabili punti di indeterminazione, un’area residuale non coperta dal piano che chi agisce realizza sul momento. Così il programma effettivamente eseguito è sempre il doppio frutto delle istruzioni e di quanto deciso in situ. Ma questa ineliminabile dimensione di aggiustamento è un sottoprodotto del surplus incontrollabile di fattori che nel corso dell’esecuzione concausano l’esito dell’interazione, laddove nel caso dell’improvvisazione in contesti specializzati come quelli del jazz l’imprevedibilità è *provocata*, provocata operando su parametri che massimizzano la variazione, incrementando la probabilità che accada l’improbabile<sup>16</sup>.

Il jazzista che improvvisa lo fa programmaticamente, come sottolineato. Questo non significa tuttavia che i *contenuti* di quella improvvisazione siano programmati (la struttura sonora di un’improvvisazione musicale è scoperta *nel corso* della performance). Se l’agire intenzionale può essere definito come quell’agire in cui il fare e la consapevolezza del fare si rimandano reciprocamente, nel caso dell’improvvisazione, come osserva Alessandro Bertinetto, l’intenzione non si forma *prima* dell’azione, sotto forma di piano deliberato che mi permette di rappresentare uno stato a venire, ma emerge e si articola durante l’azione (scopro dove andare e come andare avanti mentre procedo ; scopro cioè il futuro via via che si delineano le conseguenze di quello facciamo)<sup>17</sup>. Certo, l’improvvisazione richiede una notevole preparazione, ma nessun aspetto di *questa* improvvisazione in corso può essere (stata) preparata. Esattamente come non si (può) imparare a morire, perché è qualcosa che nella vita si fa una volta sola, e questa prima volta è per definizione anche l’ultima. È dunque impossibile tornarci su per riuscire

15 Sulla relazione dialettica tra visione e procedimento, cfr. E. Landowski, “Vettura e pittura : dall’utilizzo alla pratica”, in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Mengoni e F. Polacci, *Texture. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Siena, Protagon, 2009, p. 299.

16 E. Landgraf, *op. cit.*, p. 38. Cfr. anche F. Sedda, “Forme e ritmi dell’imprevedibile”, *art. cit.*

17 Cfr. A. Bertinetto, “*Mind the Gap*’. L’improvvisazione come azione intenzionale”, *Itinera*, 10, 2015, pp. 179 e 187.

meglio. Come osserva lapidariamente Jankelevitch : “L’uomo affronta obbligatoriamente la morte in uno stato di improvvisazione (...)”<sup>18</sup>.

Avere le competenze necessarie per saper improvvisare non equivale a sapere cosa sia opportuno fare nel corso di una specifica, concreta situazione. Di qui il seguente paradosso : bisogna essere molto preparati per agire senza preparazione. Chi improvvisa affronta qualcosa di inatteso. Ci si prepara per l’imprevisto, ma dato che l’imprevisto è imprevedibile, siamo al tempo stesso preparati e impreparati. Se sono troppo preparato nei confronti dell’imprevisto, l’imprevisto non è più tale. In breve, se un’improvvisazione è modellabile con la preparazione, l’esperienza e la competenza, quando improvviso non so esattamente cosa accadrà. Se lo sapessi, l’improvvisazione equivarrebbe all’esecuzione di un copione (mentale) prestabilito.

## 5. L’improvvisazione come pratica

Riflettiamo sull’etimologia della parola improvvisazione : *im-pro-vido* (non pre-visto). La combinazione delle tre parole allude ad un futuro rispetto al quale vige incertezza, un non sapere l’esito dell’azione. Se è precisamente questo non sapere che mi iscrive nel campo dell’improvvisazione, esso *corrisponde però a sua volta a un sapere* : se sono uno specialista dell’improvvisazione, sono consapevole — e accetto — di non sapere esattamente come si configurerà l’azione in cui sono impegnato. Di più : si tratta di un non-sapere solo al tempo t<sub>0</sub>, poiché al tempo t<sub>1</sub>, quando la situazione nella quale mi trovo si articola, grazie a un saper-fare acquisito nel corso degli anni, saprò cosa fare. Pur non potendo prevedere il decorso dell’azione, l’improvvisatore esperto possiede le risorse per affrontarla con una sorta di previsione complessiva (aspecifica) che con Bourdieu si potrebbe chiamare presagire (*pré-voyance* in quanto distinta dalla *prévision*)<sup>19</sup>. Non dispongo di una rappresentazione accurata di quello che sto per affrontare. Ciò nonostante, ho un presentimento che mi permette di affrontarlo con un certo agio. Una sorta di precognizione o aspettativa di massima circa quello che potrà accadere, nonché un’attesa di riuscita (talvolta disattesa). Per questo, se sono uno specialista dell’aggiustamento programmato, pur non potendo essere preparato per l’improvvisazione in corso, sono nondimeno pronto a installarmi in questa zona di transizione con l’imprevedibile. “Non sono preparato ma sono pronto” dice il condannato a morte di Victor Hugo in *Le Dernier Jour d’un condamné*. Non si tratta di programmare l’inatteso, che è impossibile, ma di predisporre ad esso.

Di qui la parzialità della visione eroica secondo cui improvvisare significa collocarsi ripetutamente nel terribile momento del non sapere bene cosa succederà, il momento in cui esco allo scoperto e la mia competenza e l’esperienza accumulata, non sono sufficienti ; il momento della sovversione di ogni piano e programma. Se questo fosse il caso, se l’improvvisazione corrispondesse a qualcosa di misterioso e fatale, dovremmo inchinarci con stupore di fronte all’occorrenza

18 V. Jankélévitch, *La morte* (1966), Torino, Einaudi, 2009, p. 18.

19 P. Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique* (1972), Paris, Seuil, 2000, p. 377.

di ciò che non capiamo<sup>20</sup>. Non vi è alcuna ragione di considerare la capacità di improvvisare più elusiva delle doti necessarie per condurre una conversazione priva di copione, in cui non sappiamo esattamente che cosa verrà fuori, né che tipo di asserzioni saremo indotti ad enunciare. Pensiamo alla risposta generata per far fronte ad una domanda inattesa. La risposta richiede sì reattività, ma soprattutto conoscenza dell'argomento, ed un ricco vocabolario di base. Benché quello che diremo non possa essere integralmente anticipato, e benché sia richiesta prontezza mentale, il linguaggio che useremo per comunicare ci è assai familiare (siamo *già* utenti competenti del linguaggio quando ci accingiamo a raccontare una storia inedita). Ed il motivo per cui assumiamo atteggiamenti così diversi nei confronti delle due pratiche, è che mentre ciascuno di noi è un competente conversatore e sa anche parlare a braccio (ma — si badi — abbiamo impiegato *anni* per impararlo ; essendo il conversare una necessità culturale, viene profuso un impegno enorme per mettere i bambini in condizioni di farlo con fluidità e freschezza), l'improvvisazione non è un obbligo normativo<sup>21</sup>. La maggior parte di noi è semplicemente uno spettatore di musicisti che hanno sviluppato tale abilità (invisibile ai non iniziati), ed è per questo che ci stupiamo e che l'improvvisazione ci *appare* prodigiosa.

Invece di celebrare l'eccezionalità del momento creativo, ci sembra importante riconoscere come, in una famiglia di casi, chi entra nel regime dell'aggiustamento obbedisce al requisito specifico di un campo in cui essere non convenzionali è la convenzione ; in cui cambiare fa parte della tradizione.

In altre parole, l'improvvisazione è una *pratica*, una forma complessa di attività umana incarnata e cooperativa. Può essere utile ricordare qui la distinzione tracciata da Gilbert Ryle fra *knowing how* e *knowing that*<sup>22</sup>, ossia fra la conoscenza operativa, collegata a ciò che si fa senza riflettere sul come — e talvolta sul perché — lo si fa (chiamiamola la conoscenza di sfondo), e la conoscenza di chi rappresenta mentalmente un compito prima di eseguirlo. Il jazzista non conosce la pratica dell'improvvisazione perché la “sa” rappresentare, ma perché mobilita un sapere assimilato che opera come conoscenza-in-azione o *habitus*. Proprio perché abbiamo a che fare con un sapere in azione in cui il corpo diventa vettore di conoscenza, sappiamo *più* di quello che riusciamo ad articolare verbalmente. Di qui la difficile traducibilità discorsiva dell'esperienza improvvisata. Come spiega Gregory Bateson con riferimento all'artista, “If his attempt is to communicate about the unconscious components of his performance, then it follows that he is on a sort of moving stairway (or escalator) about whose position he is

---

20 La tentazione di pensarlo emerge soprattutto nei confronti di quei gruppi jazz che praticano forme di improvvisazione radicale, le quali — attenzione — si basano sulla seguente *regolamentazione* : non si parla della musica fuori dalla performance, non si fanno prove, non si concorda nulla a priori, non si danno titoli ai dischi o ai brani.

21 Sui rapporti fra conversazione e improvvisazione jazzistica si veda anche P. Fabbri, *Biglietti d'invito per una semiotica marcata*, Milano, Mimesis, 2021. Sui processi di gestione dei concatenamenti discorsivi come pratiche di aggiustamento si veda T. Lancioni, “Us and its Body” in I. Pezzini (a cura di), *Paolo Fabbri. Unfolding Semiotics. Pour la sémiotique à venir*, Punctum. International Journal of Semiotics – Semiotics Monographs, 1, 2021.

22 Cfr. G. Ryle, *The concept of mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.

trying to communicate but whose movement is itself a function of his efforts to communicate”<sup>23</sup>.

## 6. Immagini fuorvianti

La nozione di improvvisazione tende a condensarsi in alcune figure e associazioni fuorvianti. Uno dei pregiudizi diffusi nei confronti dell'improvvisazione è quello che la vede come gesto raro e solitario. Stregati dall'immagine religiosa della creazione dal nulla, la si pensa come una sorta di miracolo. Ma si può improvvisare solo facendo riferimento a una matrice di vincoli, abitudini e competenze che presuppongono un lavoro pedagogico specializzato. Nella seconda metà degli anni Sessanta, quando Timothy Leary propose di cestinare la sceneggiatura di un film sperimentale e surrealista (*Indiangivers*, di David Dozer), il compositore e jazzista Charles Mingus gli disse: “You can't improvise on nothing, man, you've gotta improvise on something”<sup>24</sup>. Si può improvvisare su *qualsiasi cosa*, ma non si può improvvisare sul niente.

Non per caso la prima tappa nella formazione del jazzista è centrata sull'abilità pratico-imitativa di *sfruttamento* del già-noto. La cosiddetta spontaneità del jazzista è il frutto di un lungo tirocinio, che ha iscritto un sapere (e un saper fare) nel suo corpo. Se prendiamo l'esempio del tango argentino, il mutuo aggiustamento fra ballerini è reso possibile da un vocabolario assunto come condiviso. Gestì e sequenze gradatamente codificate nel corso del tempo, diventano modelli dinamici di azione, ossia la base per improvvisare combinazioni di passi che in ciascun momento possono essere ballati o sospesi o interrotti e variati in ampiezza, direzione e cadenza. Il che dimostra che quando improvvisiamo — persino nel caso di un assolo<sup>25</sup> — non siamo mai soli, e che quello che facciamo non è interamente nostro. Improvvisare significa attivare risorse che ci catapultano al di là di noi stessi e del nostro corpo, chiamando in causa gli altri corpi che ci hanno modellato. Che lo voglia o meno, frammenti del mio passato si intromettono inevitabilmente in quello che — e nel modo in cui — improvviso. Ritroviamo così quanto sottolineato sopra. Sottolineare come ogni improvvisazione abbia necessariamente dei presupposti non ci dice però ancora nulla sulla sua concreta dinamica, e ridurre questa dinamica all'applicazione di quei presupposti annullerebbe la dimensione creativa dell'improvvisazione stessa. Nessuna improvvisazione può essere ricondotta alla mera sporgenza di competenze acquisite. Così come nessuna improvvisazione corrisponde a un

---

23 G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 138.

24 G. Santoro, *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 271.

25 Il termine “assolo” alimenta l'immagine fuorviante del gesto raro e solitario, espresso in assoluta autonomia. Se esso appare l'esteriorizzazione di un lampo interiore, è solo perché siamo sedotti dall'immagine della creazione come inizio assoluto. Ma un assolo non è mai un evento isolato; è corredato di richiami ad assoli precedenti, e soprattutto è “riflessivo”, integra cioè le risposte suscitate presso gli altri dal suo stesso svolgersi, così che il contesto in cui l'assolo si inserisce è la conversazione del collettivo sonoro fatto di diversi attori in relazione di reciprocità.

evento senza precedenti. Ogni improvvisazione ha dunque costitutivamente e simultaneamente a che fare con due lati fra loro incompatibili : la risposta, e lo scarto, nei confronti di grammatiche acquisite.

Una buona analogia, da questo punto di vista, ci sembra quello dello sciare fuori pista. Chi lo fa inventa il proprio tracciato via via che procede. Questo percorso creativo, tuttavia, presuppone l'esistenza del pendio, della neve, degli sci e dell'abilità tecnica dello sciatore. Anche se chi improvvisa è situato nel momento presente ed è privo dell'ausilio di dispositivi come un programma esplicito, attiva nondimeno un insieme di risorse che agevolano la costruzione dell'improvvisazione : la tecnica, la memoria, l'immaginazione, l'uso dello spazio a disposizione, la musica, con il suo carattere sollecitante. Come il *bricoleur* di cui abbiamo parlato sopra, chi improvvisa si rapporta abilmente alle risorse a disposizione.

## 7. Aggiustamento e forma estetica

Da ultimo ma non per ultimo, l'improvvisazione, nel caso dell'aggiustamento programmato, assume una forma estetica, accostandosi ancora una volta a caratteristiche della programmazione. Come musicisti, invece di subirla, siamo consapevoli della forma e dell'articolazione della musica. Il jazz è improvvisato ma pure organizzato. C'è una logica in questa cronologia di eventi. C'è una consistenza in questo flusso di gesti. Il jazz ha come materiale principale precisamente la contingenza evenemenziale di una forma, intesa come formalizzazione provvisoria dell'accadere informe. Forma rinvia qui non solo a un'unità distintiva ma anche ad un movimento (o configurazione) il cui vettore si vuole vedere continuato. Se si lascia che tutto accada in una sorta di lassismo estetico, subendo un assolo senza sponde, non accadrà proprio nulla di interessante. Improvvisare significa saper rispondere a quello che emerge. A questo posso / voglio rapportarmi. Rispondo, e aggiungo qualcosa. C'è un disegno aperto che stiamo concorrendo a generare. Percepire che qualcosa sta iniziando a prendere forma significa contribuire già al suo sviluppo, imprimendo una direzione al processo in atto. Chi improvvisa insegue e persegue un certo grado di consistenza e riconoscibilità : annette (magari per variarlo) quello che accade adesso a quanto emerso precedentemente. La creatività del jazzista ha una qualità compositiva, essendo basata sulla capacità di collegare i movimenti in frasi. Un fare che, guardando indietro per procedere in avanti, si articola sviluppando la sua propria storia, combinando reiterazione e alterazione<sup>26</sup>.

Ad essere in gioco, dunque, con l'improvvisazione produttiva, sono non solo le competenze acquisite, le regole e le grammatiche di riferimento, che, come detto, devono essere "eccellenti" (piuttosto che carenti), ma una competenza ulteriore che non è e non può essere "grammaticalizzata" e che potremmo riconoscere nell'idea di "giustizia" e di un fare "giusto"<sup>27</sup>. Un tipo di competenza in cui si

26 Cfr. P.A. Brandt, "La petite machine de la musique", *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.

27 Cfr. P. Fabbri, *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Milano, Mimesis, 2017 ; E. Landowski, "Jacques-le-Juste", *Actes Sémiotiques*, 115, 2012.

intrecciano più dimensioni semiotiche, quella aspettuale innanzitutto, in quanto il momento dell'intervento, la sua durata, il giusto momento di uscita, sono condizioni essenziali della "buona improvvisazione", al pari della capacità di gestire e modulare i suoi caratteri tensivi, cioè la sua intensità e la sua estensione.

Detto questo, ribadiamo ancora una volta pure la specificità dell'improvvisazione. Benché l'esecuzione di un programma abbia luogo nel tempo, sia cioè *contenuta* nel tempo (lo è necessariamente), non contribuisce a plasmarlo. Il fatto che un piano prenda tempo per essere eseguito non ha alcuna particolare conseguenza su (la produzione de) il risultato. Nel caso del jazzista, dunque, l'improvvisazione mette in scena — e ci rende testimone de — la nascita della forma. È questo gioco con la creazione in diretta di una forma ha il potere di catturarci. Una parte della specificità (e dell'eccitazione) creata dall'improvvisazione (e condivisa da alcune pratiche sportive<sup>28</sup>) è il richiamo su quello che sta accadendo proprio adesso, su una forma che si sta configurando. È tale circostanza — qualcosa sta per succedere, ma non sappiamo esattamente cosa — che eccita la curiosità e cattura l'attenzione (tanto di chi improvvisa quanto di chi osserva chi improvvisa). Il fatto che qualcosa sta avendo luogo qui, e poi lì, e poi più in là.

## Conclusioni. Lo spazio sociale dell'aggiustamento

Fin qui abbiamo cercato di introdurre delle distinzioni interne al regime dell'aggiustamento, e di sottolineare i nessi fra aggiustamento, programmazione e accidente. Per chiudere, ci sembra importante porre enfasi su un ulteriore rapporto fra questi regimi, un rapporto che però non riguarda la natura dell'attività ma, al metalivello, il posto che essi occupano in società. Per certi versi, la nostra è una società della programmazione : i governi si mobilitano per prevenire il rischio e la sicurezza è eletta a valore supremo<sup>29</sup>, per cui gli accidenti casuali sono oggetto di un intenso lavoro di "previsione" che mira ad esorcizzarli, a ricondurli cioè nell'ambito della programmazione. Eppure, in queste stesse società, oltre a una valorizzazione contraddittoria dell'aggiustamento passivo, ovvero dell'improvvisazione in quanto capacità di agire senza le adeguate competenze di fronte all'evento casuale (il facilone e il bricoleur), sono anche normativamente previsti (ossia programmati) degli spazi per l'aggiustamento produttivo. Incontriamo qui il paradosso di una società della programmazione che al tempo stesso incoraggia gli attori in essa operanti a ricercare l'esperienza eccitante del rischio lecito. Certi sport, il jazz, il tango e diversi altri ambiti, rappresentano attività-limite o attività al limite, *edgework activities*, secondo la definizione di Lyng<sup>30</sup>.

28 Cfr. H.U. Gumprecht, *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard, Harvard University Press, 2006.

29 Cfr. A. Cavalletti, *Sicurezza urbana. La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Milano, Mondadori, 2005. Il regime della programmazione ha una sua dimensione di potere legata alla volontà di predire, dunque controllare e governare, il futuro. Come osserva Jacques Attali : "Il potere appartiene da sempre a chi prevede, o a chi riesce a far credere di esserne capace, o ancora, a chi controlla coloro che riescono a prevedere (...). La storia della previsione è anche, in un certo senso, la storia del potere". *Peut-on prévoir l'avenir ?* Paris, Fayard, 2015, p. 19.

30 Cfr. S. Lyng, "Edgework. A social psychological analysis of voluntary risk taking", *American journal of sociology*, 95, 4, 1990.

Forme di *extreme leisure* imperniate su una *quest for excitement*, nei termini di Norbert Elias<sup>31</sup>. Abbiamo insomma a che fare con un peculiare gioco per adulti che implica l'assorbimento piacevole in pratiche fondate sulla presa di rischio volontaria (una *wilful imperilment* la chiama Elias). Le forme di aggiustamento programmato, ci sembra, rientrano fra tali attività<sup>32</sup>.

### Bibliografia

- Attali, Jacques, *Peut-on prévoir l'avenir ?*, Paris, Fayard, 2015.
- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.
- Bertinetto, Elessandro, “Mind the Gap’. L'improvvisazione come azione intenzionale”, *Itinera*, 10, 2015.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972), Paris, Seuil, 2000 ; trad. it. *Per una teoria della pratica*, Cortina, Milano, 2003.
- Brandt, Per Aage, “La petite machine de la musique”, *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Cavalletti, A., 2005, *Sicurezza urbana. La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Milano, Bruno Mondadori.
- Derrida, Jacques, “Firma Evento Contesto”, *Limited Inc*, Evanston, Northwestern University Press ; trad. it, *Limited Inc*, Milano, Cortina, 1997.
- Elias, Norbert and Eric Dunning, *Quest for Excitement : Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford, Blackwell, 1986.
- Fabbri, Paolo, “Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità”, in T. Migliore (a cura di) *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne Editrice, 2010.
- *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Milano, Mimesis, 2017.
- *Biglietti d'invito per una semiotica marcata*, Milano, Mimesis, 2021.
- Floch, Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995 ; trad. it., *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli, 1997.
- Gumprecht, Hans Ulrich, *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard, Harvard University Press, 2006.
- Jankélévitch, Vladimir, *La morte* (1966), Torino, Einaudi, 2009.
- Lancioni, Tarcisio, “Us and its Body” in I. Pezzini (a cura di), *Paolo Fabbri. Unfolding Semiotics. Pour la sémiotique à venir*, Punctum. International Journal of Semiotics – Semiotics Monographs, 1, 2021.
- Landgraf, Edgar, *Improvisation as art*, New York, Bloomsbury, 2011.
- Landowski, Eric, *Les interaction risquées*, Limoges, Pulim, 2005 ; trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- “Vettura e pittura : dall'utilizzo alla pratica”, in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Mengoni e F. Polacci, *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Siena, Protagon, 2009.
- “Avere presa, dare presa”, *Lexia*, 3-4, 2009.
- “Jacques-le Juste”, *Actes Sémiotiques*, 115, 2012.
- “Plaidoyer pour l'esprit de création”, *Semiotika* (Vilnius), 16, 2021.
- Lanzara, Giovan Francesco, “Le organizzazioni effimere in ambienti estremi : genesi e strategie di intervento”, *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni*, Bologna, Il Mulino, 1993.

31 N. Elias e E. Dunning, *Quest for Excitement : Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford, Blackwell, 1986.

32 Attività le quali, pur socialmente “prescritte”, possono debordare e diventare ingestibili. La milonga o la jam session non sono certo sport estremi, che spingono quanti lo praticano ai limiti della propria mortalità. Qui si rischia la reputazione (la faccia), e dunque la possibilità di essere notati e accolti — o, al contrario, elusi ed evitati — nelle interazioni a venire.

- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; trad. it., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- Lotman, Juri M., *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- Lyng, Stephen, "Edgework. A social psychological analysis of voluntary risk taking", *American journal of sociology*, 95, 4, 1990.
- Marrone, Gianfranco, *Dilettante per professione*, Palermo, Torri del vento, 2015.
- Ryle, Gilbert, *The concept of mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.
- Santoro, Gene, *Myself When I Am Real : The Life and Music of Charles Mingus*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Sedda, Franciscu, "Logiche della turbolenza", *Versus*, 2, 2021.
- "Forme e ritmi dell'imprevedibile", *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Sparti, Davide, *On the edge. A frame of analysis for improvisation*, in George Lewis & Ben Piekut (a cura di), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

---

**Résumé :** L'article propose une réflexion sur les pratiques de l'improvisation, tant dans la sphère quotidienne, où l'improvisation est nécessaire pour réorienter une situation face à l'émergence d'un événement inattendu, que dans la sphère créative, et en particulier dans la performance du jazz, où elle répond à un système spécifique d'attentes et dans laquelle sa fonction n'est pas de résoudre ou de nier la discontinuité créée par l'inattendu, mais vise plutôt à la rendre « productive » (esthétiquement) en maintenant la discontinuité elle-même ouverte et en la relançant continuellement, dans un processus de négation et d'affirmation. A partir de cette réflexion, l'article propose une réarticulation du modèle des régimes d'interaction élaboré par Eric Landowski, suggérant l'idée d'un ajustement programmé.

**Mots clefs :** ajustement programmé, compétence improvisation, processus créatifs.

**Resumo :** O artigo propõe uma reflexão sobre as práticas de improvisação, tanto na esfera cotidiana, na qual improvisar é necessário para reorientar uma situação quando ocorre um evento inesperado, quanto na esfera da criação e, em particular, na performance do jazz, na qual ela permite responder a um dado sistema de expectativas, sem resolver ou negar a descontinuidade inesperada mas tornando-a esteticamente produtiva ao manter a própria descontinuidade aberta, relançando-a continuamente num processo de negação e afirmação. A partir desta reflexão, o artigo propõe uma rearticulação do modelo dos regimes interacionais elaborado por E. Landowski, sugerindo a ideia de um ajustamento programado.

**Abstract :** The article proposes a reflection on the practices of improvisation, both in everyday life, where improvisation is necessary to reorient a situation in the face of an unexpected event, and in the creative sphere, particularly in jazz performance, where improvisation responds to a specific system of expectations. There, instead of resolving or negating the discontinuity created by the unexpected, it rather aims at making it aesthetically "productive" by keeping open and continuously relaunching the discontinuity itself in a process of negation and affirmation. Starting from this reflection, the article also proposes a rearticulation of the model of the interaction regimes developed by E. Landowski by suggesting the idea of programmed adjustments.

**Sommario :** L'articolo propone una riflessione sulle pratiche dell'improvvisazione, sia in ambito quotidiano, laddove l'improvvisazione si rende necessaria per "ricucire" o riorientare una situazione a fronte dell'emergenza di un imprevisto, sia in ambito creativo, e in particolare

nell'esecuzione jazzistica, in cui l'improvvisazione risponde a uno specifico sistema di attese e in cui non ha la funzione di risolvere o negare la discontinuità creata dall'imprevisto, ma mira anzi a renderla "produttiva" (esteticamente), mantenendo aperta e rilanciando in modo continuo la discontinuità stessa, in un processo di negazione e affermazione. A partire da questa riflessione, l'articolo propone una riarticolazione interna del modello dei regimi di interazione elaborato da Eric Landowski suggerendo l'idea di un *aggiustamento programmato*.

**Auteurs cités :** Gregory Bateson, Pierre Bourdieu, Per Aage Brandt, Jacques Derrida, Norbert Elias, Paolo Fabbri, Jean-Marie Floch, Vladimir Jankélévitch, Edgar Landgraf, Eric Landowski, Giovan F. Lanzara, Claude Lévi-Strauss, Juri M. Lotman, Stephen Lyng, Gianfranco Marrone, Gilbert Ryle, Gene Santoro, Franciscu Sedda.

**Plan :**

Introduzione

1. Improvvisare

2. Due forme di aggiustamento

3. Un aggiustamento che presuppone la programmazione

4. Alcune distinzioni

5 L'improvvisazione come pratica

6. Immagini fuorvianti

7. Aggiustamento e forma estetica

Conclusioni. Lo spazio sociale dell'aggiustamento

# Una creazione, ma guidata : i generi nell'industria culturale

**Giorgio Grignaffini**

IULM, Milano

Taodue (Mediaset Group), Roma

## **Introduzione**

Se l'autore di questo articolo è stato invitato a partecipare a questo dossier, incentrato sulla questione del rapporto tra regole e creazione, non è solo in qualità di semiologo, ma anche di direttore responsabile della produzione, e quindi anche della "creazione", in una delle principali aziende di produzione di film e serie televisive in Italia, Taodue film (Mediaset Group). Ma sorge subito la domanda : in che misura e in che senso si può parlare di "creazione" in un contesto professionale in cui si tratta della produzione quasi industriale di "prodotti" culturali più o meno "standardizzati" (e talvolta cosiddetti "di massa") ? È chiaro che la pura libertà d'invenzione, come talvolta viene attribuita all'"artista" visto come "creatore di genio", non si attua qui né per i registi né per le altre professioni interessate (sceneggiatori, costumisti, attori, ecc.). Eppure, anche in questo ambiente altamente regolamentato, c'è spazio per qualcosa che rimane nel dominio dell'invenzione. Se certe serie (o certi film se ci spostiamo nel contiguo campo del cinema) si distinguono dalle altre agli occhi del pubblico, non potrebbe essere fondamentale perché fanno un uso maggiore o migliore di certe forme di "creatività" ?

Questo è il paradosso : una creazione, ma guidata, inquadrata, quasi programmata. Soggetta a imperativi finanziari e tecnici (e senza dubbio a volte anche politici), la produzione di serie televisive è soprattutto un processo assunto da

quello che Greimas ha definito un “attore collettivo sintagmatico”, un gruppo in cui ogni persona, ogni specialista, è in linea di principio confinato a un preciso “ruolo tematico”. E questo lavoro collettivo è soggetto a un “disciplinare” che delimita in anticipo i margini di iniziativa. Ma soprattutto, dal punto di vista del contenuto, indipendentemente da ogni altro condizionamento, il principale fattore di inquadramento è l’esistenza di generi ben definiti (il “western”, il “poliziesco”, la “commedia”, il “reality show”, il “game” ecc.). Queste categorie condizionano le aspettative del pubblico e tendono a imporre ai produttori temi e forme predeterminati. In questo caso, quindi, la questione generale del rapporto tra regole e creazione si traduce più precisamente in termini di rapporto tra *genere* e creatività. In sintesi, per quanto ci riguarda, la regola, o almeno il principio su cui essa si basa, è la regola *del genere*.

È quindi sulla natura, lo statuto, la funzione e infine il paradosso dei generi televisivi, al tempo stesso *limiti* e *condizioni* di un’opera potenzialmente creativa, che formuleremo alcune osservazioni. In che modo la nozione di genere, come forma specifica di regolazione, permette di rendere conto della *dialettica* che si instaura tra un insieme di vincoli e il loro superamento ?

## 1. Il genere nell’industria audiovisiva

L’industria audiovisiva, come ogni altra industria culturale, deve rispondere a una domanda sempre crescente di contenuti e necessita quindi di raggiungere una standardizzazione della produzione in grado di cogliere e allo stesso tempo di “costruire” i gusti degli spettatori.

A favorire questo processo uno strumento fondamentale è appunto il genere che potrebbe essere definito attraverso un’*impostazione deduttiva*, come quella utilizzata da Aristotele nella sua *Poetica*, secondo la quale se, ad esempio, la tragedia è caratterizzata da unità di luogo, tempo e azione, allora volendo scrivere una tragedia *si deve* osservare questa regola e parallelamente, quando in un oggetto letterario trovo applicate queste regole, *di conseguenza* ho a che fare con una tragedia.

Un’altra possibile impostazione è invece quella *induttiva*, che arriva ad attribuire le etichette di genere *a posteriori*, al termine di una sorta di inventario delle caratteristiche dei prodotti esistenti. I generi in questo caso non sono più etichette assegnate *a priori*, ma diventano concetti utili per chi realizza prodotti televisivi (e per chi ne fruisce) e non hanno più la pretesa di essere definiti una volta per tutte e di diventare prescrittivi.

Quest’ultima impostazione appare la più funzionale per spiegare il ruolo del genere all’interno del sistema dell’industria audiovisiva : essendo infatti il risultato di una interazione di volta in volta rinegoziata tra molteplici soggetti, storicamente e socialmente posizionati, il genere appare come un’etichetta pragmaticamente utilizzata a seconda delle necessità e non una categoria cristallizzata e formalizzata.

Il sistema dei generi rappresenta quindi un’istanza di mediazione tra il polo produttivo-creativo e quello fruitivo, un’istanza che “guida” la creazione

consentendo di realizzare prodotti televisivi o cinematografici caratterizzati dall'essere : *i) ideati e prodotti* secondo canoni di immediata riconoscibilità (stile, contenuti, personaggi in grado di essere immediatamente identificati dal pubblico come appartenenti a una determinata “serie” di prodotti) ; *ii) distribuiti e pubblicizzati* in modo massiccio attraverso canali che diventano via via più numerosi e allo stesso tempo più interdipendenti<sup>1</sup> ; *iii) fruiti* sempre di più e sempre più fedelmente da masse enormi di pubblico, apparentemente indifferenziato, ma al suo interno diviso in gruppi di appassionati dei vari filoni.

Il genere in questo modo si trasforma da concetto teorico, relativo alle condizioni in cui viene realizzata un'opera, a nozione chiave dell'industria culturale. Tale nozione è legata non solo alle caratteristiche interne all'opera stessa (forme e contenuti) e di conseguenza alla sua fase di ideazione e di produzione, ma è in grado di spiegare anche il modo in cui essa *vive* nella società. Il genere, quindi, pur non essendo una regola propriamente detta (non esistono manuali che definiscano con precisione cosa sia un genere e soprattutto non c'è un'istituzione *super partes* incaricata di giudicarne o meno l'appartenenza di un prodotto a un genere piuttosto che a un altro), ciononostante si fonda su un consenso *intersoggettivo* che a grandi linee permette a tutti gli attori sociali di intendersi.

In un'analisi dei processi creativi dell'industria audiovisiva il genere riveste quindi una grande importanza perché è praticamente impossibile realizzare un nuovo prodotto senza fare i conti con l'adeguamento o lo scostamento dall'una o dall'altra etichetta. E inoltre esso collega in un modo molto stretto il processo creativo con la fruizione, in quanto chi produce deve tenere in considerazione che il primo approccio a un nuovo programma tv avviene proprio sulla base del genere. La creazione, quindi, è “guidata” dal genere non solo per motivi formali o di contenuto (il genere quindi come repertorio di figure e come routine produttiva), ma anche dalla funzione di elemento di richiamo per il pubblico.

Appare qui quello che abbiamo prima chiamato il “paradosso” del genere : infatti esso è un repertorio di temi, figure, modelli narrativi, tipologie di attanti che sono imposti attraverso una manipolazione, un “far fare”, ai vari soggetti che se ne servono, ma allo stesso tempo invita questi stessi soggetti a coglierne variazioni, superamenti, scostamenti. Il genere, quindi, è sistema di regole e, al tempo stesso, *incitamento al loro superamento*, perché senza quest'ultimo si otterrebbe solo una ripetizione di schemi e una conseguente prevedibilità dei prodotti che sarebbe nociva per il loro successo commerciale.

Da qui emerge la complessa funzione (o “multifunzionalità”) del genere all'interno dell'industria audiovisiva, laddove per i produttori è allo stesso tempo : *i)* un riferimento condiviso (e per così dire “contrattuale”) che consente a tutti i partecipanti di accordarsi e lavorare insieme ; *ii)* un insieme di vincoli (le “regole” di genere), un set di elementi figurativi già codificati, un insieme di

---

<sup>1</sup> All'interno dell'ecosistema digitale libri, giornali, film e musica sono tutti disponibili attraverso gli stessi dispositivi tecnologici e questo rende sempre più facile la loro disseminazione intermediale attraverso una sempre più fitta rete di citazioni, rimandi, contaminazioni che costituiscono un ulteriore livello di “creazione” non più strettamente riconducibile a un “autore”, ma diffusa e policentrica. Su questo tema cf. N.Dusi e L.Spaziant, *Remix, remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi 2006.

istruzioni e pratiche per realizzare i prodotti che potranno avere gradi differenti di ripetitività o invece essere più originali e meno standardizzati.

## 2. Il genere dal punto di vista semiotico

Da un punto di vista semiotico il genere è una nozione che va ricollegata a una riflessione sulle relazioni intersoggettive, sia perché nasce all'interno di una negoziazione tra tutti gli attori implicati nel circuito produzione-distribuzione-fruizione di un prodotto culturale, sia perché esso rappresenta la dimensione collettiva del prodotto creativo, in opposizione o a completamento della dimensione autoriale/individuale.

Entrambi questi aspetti sono ancora più evidenti nel caso della produzione culturale audiovisiva — cinematografica o televisiva — che bene incarna una delle caratteristiche fondamentali della dimensione industriale, cioè il fatto di necessitare di una struttura produttiva molto complessa che coinvolge un gran numero di professionisti nella realizzazione. In questi casi la natura intersoggettiva dei processi di creazione, produzione, distribuzione e fruizione è strutturale e l'apporto del singolo va sempre messo in relazione con questi aspetti collettivi.

Vista la sua natura intersoggettiva, a definire l'appartenenza di un prodotto cinematografico o televisivo a un genere è la sua rispondenza a una serie di criteri situati a diversi livelli di pertinenza sui quali tutti i soggetti implicati trovano un consenso. I tre livelli su cui si negozia il consenso tra i soggetti riguardo al genere possono essere riconducibili al riconoscimento di elementi del testo che riguardano : *a)* le proprietà produttivo-formali ; *b)* le proprietà del contenuto ; *c)* gli effetti di senso socialmente riconosciuti. Vediamo in dettaglio questi tre livelli.

*a) Le proprietà produttivo-formali* sono riferibili ai seguenti elementi : *i)* il tipo di *linguaggio* caratteristico del prodotto (ad es. in televisione il linguaggio è quello audiovisivo) ; *ii)* i *modi di produzione* (ad es. la scelta di realizzare un programma all'interno di uno studio o invece all'esterno) ; *iii)* le *tecniche* e le *tecnologie* utilizzate (tecniche sono ad esempio le differenti inquadrature che si scelgono per mostrare un certo evento, mentre tra le tecnologie possiamo considerare l'intervento di effetti speciali o di particolari macchine da presa montate su droni o su altri veicoli) ; *iv)* il *formato temporale* : ci riferiamo a parametri come la durata dei programmi (*soap opera*, *sitcom* e cartoni animati di solito durano mezz'ora), la frequenza di messa in onda (distinguiamo così le serie in onda una volta alla settimana dalle *soap opera* in onda invece tutti i giorni feriali), il rapporto tra la temporalità del programma e quella del mondo rappresentato (trasmissioni in diretta *vs* in differita).

*b) Le proprietà del contenuto* fanno invece riferimento a numerose variabili tra cui : *i)* *aspetti narrativi* cioè la presenza o meno di un racconto distingue in letteratura, ad esempio, la poesia lirica dalla poesia epica, nel cinema il film di finzione dal documentario ; anche in televisione la presenza o meno di una forma di racconto differenzia il genere fiction dai programmi di intrattenimento o dai telegiornali ; *ii)* *l'ambientazione geografica e storica delle storie narrate* all'interno

della fiction (sia essa letteraria, cinematografica, radiofonica o televisiva) questi due elementi sono molto importanti. Nel primo caso possiamo trovarci di fronte a generi come l'avventura (laddove l'ambientazione sia in paesaggi esotici) o il western (ben precisa collocazione in una regione degli Stati Uniti) ; nel secondo caso, ci possono essere generi come la fantascienza (di solito ambientata in un futuro più o meno definito), il *period drama* (ambientato nel passato) ; *iii*) il *tono* : sempre all'interno del contenuto possiamo fare rientrare anche le differenze di genere dovute a quell'insieme di caratteristiche che, all'interno della macroarea della narrativa televisiva (la fiction) permettono di definire un programma come "commedia", "dramma", "sentimentale", "melodramma" e le eventuali commistioni diffuse in particolare in televisione come il *dramedy* (sintesi tra *comedy* e *drama* nei paesi anglosassoni). A definire il tono sono soprattutto elementi appartenenti al livello discorsivo, figurativo, plastico che qualificano gli stili dei vari prodotti e la loro capacità di provocare effetti patemici differenti<sup>2</sup> ; *iv*) *aspetti relativi alle modalità di rappresentazione* : al di fuori del mondo della fiction a distinguere un genere da un altro possono essere utilizzati criteri quali il ricorso o meno ad apparati spettacolari (la presenza di orchestre, corpi di ballo, scenografie di impostazione teatrale caratterizza il varietà televisivo rispetto al *talk show* o al *reality show*).

c) *Gli effetti di senso socialmente riconosciuti* : in questo caso a definire i generi non sono tanto le caratteristiche interne al testo quanto il tipo di effetto che la loro costruzione testuale è chiamata a stimolare. Una classica suddivisione dei programmi televisivi da questo punto di vista è quella storicamente individuata dalla sociologia dei media che distingue tre grandi categorie di programmi in base alla funzione sociale che assolvono : *intrattenimento*, *educazione* e *informazione*.

### 3. Il processo di attribuzione di un genere

La nozione di genere e il suo uso erano presenti nella letteratura, nell'arte, nella musica fin dai tempi antichi, ma diventano con la nascita dell'industria culturale tra i presupposti più importanti per consentire una produzione in serie dotata di un certo grado di standardizzazione. Infatti per i produttori (termine generale sotto cui facciamo rientrare tutti i soggetti attivi nella ideazione e allo stesso tempo nella realizzazione dei prodotti) questi elementi testuali sono da un lato delle risorse, delle indicazioni di "processi" composti da elementi discreti (o "motivi" puntuali), e dall'altro lato, dispositivi o "modi di produzione" più complessi : in entrambe le accezioni questi elementi sono socialmente diffusi e conosciuti, già inseriti in *routines* produttive e quindi riutilizzabili per produrre oggetti conformi al genere in esame, o come vedremo, per divenire punti di partenza di processi creativi che li ricombinano<sup>3</sup>, sfruttandone la riconoscibilità e

2 Tra essi ricordiamo la scelta delle inquadrature, la fotografia, le scenografie, le musiche, ecc. tutti elementi testuali che caratterizzano un prodotto televisivo di fiction come commedia o come dramma, anche quando a livello narrativo essi siano simili.

3 Un'attività che possiamo definire di *bricolage* nell'accezione usata da J.-M. Floch (tra i molti testi ricordiamo la raccolta di saggi *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini e spazi*, Milano, FrancoAngeli, 2013),

proponendone allo stesso tempo un superamento. Inoltre, tali elementi vengono anche usati dai produttori per attivare negli spettatori delle ipotesi su quale sia il genere di appartenenza di un prodotto culturale, in quanto essi sono usati per instaurare così un primo contratto di lettura con il proprio pubblico potenziale.

Questo “sapere condiviso” (appunto il genere) può dunque essere integrato all’interno di un modello sociosemiotico dell’interazione sociale che possa meglio spiegare quale regime sia alla base di queste categorie, che circolano nello spazio sociale e influiscono non solo a livello della creazione e produzione dei contenuti, ma anche della loro fruizione. E proprio perché questi sistemi di regole e le pertinenze al loro interno sono costruiti nell’interazione, i fruitori (spettatori, clienti, ma anche critici) ne ridefiniscono continuamente i confini e non ne sono solo osservatori passivi.

Il modello analitico che usiamo per descrivere il funzionamento di questa sintassi interazionale è quello proposto da Eric Landowski in *Les interactions risquées* in cui vengono delineati quattro modi possibili di relazione tra due soggetti<sup>4</sup>. Rispetto a questo modello, nel caso che stiamo trattando non vediamo all’opera un *aggiustamento* nel senso più consueto, cioè un’interazione sulla base della sensibilità di due soggetti individuali, due persone o due corpi (ad esempio due ballerini o il pilota e la sua automobile<sup>5</sup>), ma tra soggetti collettivi : *a monte* del processo il soggetto collettivo rappresentato dai creatori e dai produttori, *a valle* quello rappresentato dal pubblico e tra i due un altro polo molto importante, “i distributori”. Questi ultimi sono tutti quei soggetti collettivi come, ad esempio, i canali televisivi o le piattaforme di streaming che acquistando o commissionando i programmi da trasmettere, li devono proporre al pubblico mettendo quindi in relazione chi realizza e chi fruisce dei programmi. Tutte queste operazioni, fondamentali nel circuito economico che regge l’industria, sono mediate dall’etichetta di genere che consente a un certo livello di generalità di trovare un terreno comune su cui intendersi e che permette di gestire una grande massa di prodotti così da semplificare due processi diversi : *i*) l’interazione tra i soggetti produttori / autori e i distributori : i primi possono presentare ai secondi i loro prodotti in primis facendo leva sul genere di appartenenza e i secondi possono richiedere ai primi di sviluppare in particolar modo prodotti di un determinato genere perché più richiesti ; *ii*) il rapporto tra distributori e pubblico : l’etichetta di genere prospetta già un insieme di informazioni fondamentali per una prima decodifica e una prima valutazione del gradimento del programma. Conseguenza diretta di ciò e elemento rilevante ai fini del nostro obiettivo analitico, è la possibilità di indirizzare la creatività autoriale sui generi di maggior successo e anche di commercializzare e pubblicizzare un prodotto

---

che a sua volta riprendeva la riflessione di C. Lévi-Strauss (*Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore, 1964).

4 Limoges, Pulim, 2005 ; tr. it., *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

5 E. Landowski, “Voiture et peinture : de l’utilisation à la pratique”, *Galaxia*, 24, 2012, p. 243. Tr. it., “Vettura e pittura : dall’utilizzo alla pratica”, in S. Jacoviello et al. (a cura di), *Texture. Per Omar Calabrese*, Siena, Protagon, 2009.

in modo più semplice, sfruttando l'etichetta di genere che già fornisce, prima di ogni ulteriore informazione, un quadro interpretativo per il pubblico.

Per fare un esempio, prendiamo una delle etichette di genere più diffuse e riconoscibili nell'industria cinematografica e televisiva, il western. A permettere l'immediata attribuzione di un film o di una serie televisiva a esso è la presenza al suo interno di elementi figurativi quali i cavalli, i cowboy, pistoleri e saloon, il tutto ambientato nei paesaggi sterminati del West degli USA. Questo repertorio di figure forma un "luogo comune" socialmente condiviso, in cui creativi, produttori e distributori da un lato e pubblico dall'altro attribuiscono l'etichetta di genere "western" a un certo modo di raccontare storie, al ricorso a uno star system con determinate caratteristiche fisiognomiche e a un immaginario fatto di pistoleri, cactus e saloon. Girare un western significa perciò per chi lo scrive, dirige, produce e interpreta tenere presente un insieme di formule, di motivi figurativi che il pubblico riconosce immediatamente come appartenenti a questo genere. Ancora, ogni volta che in un prodotto culturale, dal cinema alla pubblicità, dal fumetto ai videogame, appariranno cavalli e pistoleri scatterà l'immediata consapevolezza da parte del pubblico di trovarsi all'interno di un genere ben definito, con i suoi modelli narrativi, il suo immaginario estetico, i ruoli attanziali ricorrenti, e i suoi valori.

Ma il genere, nozione chiave per la creazione di programmi tv o film, trova anche, o soprattutto, la sua ragion d'essere nel momento in cui costituisce un'interfaccia con i fruitori, permettendo un stretto collegamento tra produttori e spettatori. Per questo motivo, all'interno di un'analisi semiotica delle pratiche creative non può limitarsi a verificare l'uso del genere all'interno della fase ideativa o realizzativa, ma deve tenere conto di come esso viene recepito *a valle* dagli spettatori e di come questi ultimi cogliendone in modo più o meno "corretto" le articolazioni singolari all'interno di ogni prodotto, retroagiscano sui produttori. In altre parole, il riconoscimento e l'apprezzamento da parte del pubblico del genere di un prodotto, costituisce un presupposto fondamentale per la fortuna del genere stesso. Inversamente, ogni prodotto, con la sua peculiare declinazione e utilizzo degli elementi tipici di un genere, influenza il sistema dei generi stessi.

Prendiamo ad esempio una serie di successo come *House M.D.* (Fox tv, 2004-2012) appartenente al genere detto "medical drama" a cui lo riconducono alcune caratteristiche evidenti. Infatti, il protagonista e i personaggi secondari sono medici, l'ambientazione è in ospedale, i casi che tratta sono legati alle malattie dei pazienti e alla ricerca delle cure per guarirli; i valori in gioco sono quelli universali dell'opposizione tra vita e morte, tra malattia e cura, mentre dal punto di vista iconografico, il repertorio visivo a cui si rifà è altrettanto chiaro: camici bianchi, stanze attrezzate, barelle, strumentazione medica ecc. Se dal punto di vista creativo gli ideatori della serie hanno potuto così sfruttare un'ampia gamma di "motivi" narrativi, valoriali, iconografici, anche produttivamente questa impostazione garantisce una grande funzionalità dal punto di vista dei tempi e dei costi, in quanto permette di girare la gran parte delle scene di una puntata all'interno di un unico set, quello appunto in cui viene ricostruito l'ospedale.

Rispetto al genere “classico” però questa serie introduce una novità in quanto i casi di cui si occupa il protagonista e la sua équipe sono difficilissimi da diagnosticare, così che in ogni puntata si mette in scena una vera e propria indagine basata sulla ricerca di indizi, di ipotesi e supposizioni, sul modello della ricerca del colpevole attuata da Sherlock Holmes nei suoi romanzi, fino all’immancabile individuazione della soluzione corretta a cui seguirà la prescrizione della cura appropriata e la guarigione del paziente.

La fase di creazione della serie ha quindi proceduto applicando i criteri contenutistici e produttivi del genere “medical”, ma rispetto ad esso ha poi operato uno scarto significativo, in quanto ha strutturato drammaturgicamente i casi da affrontare secondo il modello della detection abduktiva, tipica del genere “mystery”. *House M.D.*, serie proposta dalle reti televisive (i “distributori”), come un “medical drama”, ha avuto un enorme successo e da quel momento in avanti questo genere si è riconfigurato accogliendo in sé tra le varie caratteristiche anche quella della possibile ibridazione con il “mystery”. La dinamica che si è creata è stata quindi ricorsiva: la creazione “guidata” dal genere, ne ha adottato le formule e allo stesso tempo le ha “tradite” e il pubblico ne ha premiato la singolarità pur all’interno dell’etichetta “medical”: la conseguenza di ciò è stata che questa serie ha modificato questo genere e ha dato origine a nuove produzioni che ne hanno incorporato la novità.

#### 4. Il genere tra “uso” e “pratica”

Il processo che abbiamo descritto può essere ricondotto alla nozione di “*lecture*” (opposta a quella di “*saisie*”) introdotta da Eric Landowski nel suo già citato “Vettura e Pittura” in cui viene riproposta, a proposito della produzione e fruizione delle opere d’arte, l’opposizione dell’“idea di uso a quella di pratica, viste come due diversi ‘modi di fare’, in relazione a qualsiasi oggetto”<sup>6</sup> — una distinzione già avanzata dall’autore in un ambito più generale sull’uso degli oggetti<sup>7</sup>.

La “*lecture*” è un regime di sguardo caratterizzato dalla capacità di cogliere da parte dello spettatore all’interno dell’opera d’arte degli elementi visivi ricollegabili al repertorio di immagini che costituiscono la sua enciclopedia visiva di riferimento<sup>8</sup>. Si tratta di un regime di fruizione da parte dello spettatore riconducibile a quello che abbiamo appena descritto: attraverso il riconoscimento di determinate figure del mondo lo spettatore si orienta nell’interpretazione verso la categoria di genere. Ma nel caso del genere, non si tratta solo di marche figurative, ma anche di altro livello di pertinenza, come abbiamo visto in precedenza: dal livello narrativo a quello assiologico a quello patemico.

Per Landowski, che discute in questo articolo la riflessione operata da Omar Calabrese in “La macchina della pittura” secondo cui la strutturazione dell’opera d’arte attiva “un sistema di relazioni fortissimo fra i suoi elementi,

<sup>6</sup> “Voiture et peinture : de l’utilisation à la pratique”, *art. cit.*, p. 243 (tr. mia).

<sup>7</sup> Cfr. “Avoir prise, donner prise”, *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.

<sup>8</sup> “Voiture et peinture...”, *art. cit.*, p. 246.

ancora maggiore che in un testo verbale”<sup>9</sup>, si verifica una “programmazione” delle operazioni di lettura, che “ne garantisce la coerenza e, a livello collettivo, rende possibile un minimo di consenso non solo sul significato e sul valore ‘artistico’ delle opere ma anche, indirettamente, sul loro valore d’uso e sulle loro modalità di impiego nella vita sociale”<sup>10</sup>. In questo senso, la struttura dell’opera nel momento in cui viene “letta” correttamente secondo la griglia interpretativa rappresentata dall’enciclopedia di riferimento dello spettatore, conduce ad un suo “uso” che può essere sociale, economico, ludico.

Quello che a nostro avviso avviene nel caso del genere, è che il sistema di regole che permette la corretta lettura di una figura e l’attivazione di quel “*minimum de consensus*”, vada considerato in modo più ampio e flessibile. Se l’enciclopedia delle figure del mondo consente almeno all’interno di un determinato ambito culturale di riferirsi a un paradigma consolidato, il genere è una categoria riferita a molteplici parametri, estremamente instabile e quindi continuamente rinegoziabile. Lo spettatore parte quindi da una “*lecture*” di una serie di elementi, ma attraverso di essi può arrivare a classificare il prodotto in modi diversi.

Lo stesso accade anche dalla parte dei creativi : sempre nello stesso articolo, Landowski individua nella nozione di “*procédé*” il corrispondente, dal lato dell’emittente, dell’operazione di “*lecture*” dal lato del ricettore. Si tratta del sapere, tecnico e culturale, che l’artista usa nella produzione dell’opera d’arte, per inserirvi all’interno quegli elementi dell’“enciclopedia” visiva (figure del mondo o simboli culturali) collettivamente condivisa (“un sistema di relazioni fortissimo”, riprendendo le parole di Calabrese), in grado di attivare dei percorsi di lettura (cioè di riconoscimento) “corretti”, da parte dello spettatore<sup>11</sup>. Si tratta qui di una nozione che permette di spiegare il ruolo del genere come sistema non strutturato di regole condivise socialmente che influenzano i processi creativi.

In opposizione ai regimi di “*lecture*” (nella ricezione) e di “*procédé*” (nella produzione), riferibili alla macrocategoria di “*utilisation*”, Landowski individua quelli di “*saisie*” e di “*vision*” riferibili invece alla macrocategoria della “*pratique*”. In questo senso dalla parte dello spettatore la “*saisie*” si verifica quando si attiva un processo di fruizione che va oltre il riconoscimento di elementi figurativi codificati, per arrivare alla costruzione di un significato attraverso l’interazione stessa, essenzialmente di tipo estesico, con le qualità plastiche dell’opera<sup>12</sup>. Dalla parte del produttore invece la “*vision*” è il regime dello sguardo in cui l’artista non ha già definito con precisione la forma che andrà a dipingere, ma arriva ad essa attraverso un “aggiustamento” con la tela, l’instaurazione di un rapporto paritario con essa<sup>13</sup>.

9 O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza, 1985, p. 21.

10 “Voiture et peinture...”, p. 246 (tr. mia).

11 *Ibid.*, p. 250.

12 *Ibid.*, p. 248.

13 *Ibid.*, p. 250.

Ora, nel caso dei prodotti dell'industria culturale, la dialettica tra "procédé" e "lecture" da una parte e "vision" e "saisie" dall'altra, è parte costitutiva della creazione e della circolazione sociale dell'etichetta di genere. I produttori per realizzare le loro opere si avvalgono di determinati schemi ed elementi che vengono sfruttati dai distributori e riconosciuti da parte del pubblico : in questo senso parrebbe quindi essere presente una componente di "programmazione" nella nozione di genere nella misura in cui esso sembra essere una sorta di catalogo di elementi che impongono una determinata lettura agli spettatori. Ma quello che si verifica nella realtà è che i produttori e gli spettatori molto spesso partono dal riconoscimento degli elementi caratterizzanti un genere per cogliere poi le varianti e le rimodulazioni che ogni opera propone, in altre parole "aggiustandosi" al genere più che facendosi "programmare" da esso. In particolare, un certo tipo di tecniche non rinvia necessariamente in modo univoco e stabile ad un unico genere, ma può dare origine a sue ibridazioni o riletture.

Se infatti, ci trovassimo in un regime di pura e semplice "programmazione" il processo di determinazione del genere obbedirebbe a regole fissate e stabili, a cui tutti i soggetti implicati si dovrebbero attenere, ma il risultato sarebbe un'omologazione completa della produzione con i conseguenti effetti negativi sul successo popolare dell'opera.

Al contrario, ogni soggetto implicato pur condividendo questo terreno comune, cerca continuamente di sfuggire a questa sorta di "determinismo" del genere. Pensiamo a come si verifica il processo di sviluppo "creativo" di una serie tv di genere western : pur consapevoli dell'esistenza di un set di elementi che lo caratterizzano, in ogni prodotto che verrà realizzato, i "produttori" come minimo lavoreranno su una dialettica tra rispetto delle "regole" di genere e ricerca di varianti che restituiscano un minimo di originalità al singolo testo realizzato ; se questo avviene nel caso delle routines produttive più standardizzate e ripetitive, a maggior ragione ciò si verifica anche quando abbiamo a che fare con personalità creative più autonome e indipendenti, degli "autori" che con più autorevolezza e consapevolezza, giocheranno, per così dire, con il genere per rimetterne in discussione gli elementi fondativi e spesso anche le ideologie sottostanti. Facciamo riferimento alla cinematografia americana degli anni '70 che ha ripreso gli stilemi figurativi del genere western, tradizionalmente basato sull'esaltazione del colonialismo bianco per ribaltarne i postulati ideologici, fino ad allora mascherati dietro il mito della conquista del West.

## **5. Modelli di interazione nella creazione collettiva**

La produzione di una serie tv o di un film è un'operazione fondamentale collettiva e in questo tipo di processo, di lunga durata e alla quale partecipano molti professionisti e molte entità economiche, si assiste alla genesi complessa di un testo audiovisivo attraverso una serie di fasi in cui si passa da un nucleo

creativo spesso molto concentrato (l'idea) al prodotto finito, grazie al contributo di un gran numero di soggetti creativi, tecnici, economici<sup>14</sup>.

In questo processo il genere è, come abbiamo già visto, una delle variabili in gioco poiché costituisce un set di regole condivise e da seguire, e *allo stesso tempo* rappresenta anche il punto di partenza su cui elaborare varianti che possono essere ideate e portate avanti da molti dei soggetti professionali coinvolti. Questa dinamica implica una continua negoziazione tra i diversi soggetti professionali implicati, riguardo a quanto o meno aderire al set di elementi costitutivi del genere. Ad esempio, un costumista che deve vestire il protagonista di un western ambientato nel XIX secolo, può scegliere di fare una ricerca storica su come si vestivano i cowboy di un certo stato americano all'epoca, oppure può rifarsi al repertorio di costumi sedimentato nell'immaginario collettivo attraverso decine e decine di film ; questo processo di scelta sarà poi discusso con il regista, con gli attori e porterà probabilmente ad un adattamento di quanto scelto in prima battuta. Tra i soggetti le interazioni che si svolgono possono, di volta in volta e in modo non stabilito né determinabile a priori, appartenere a tutti e quattro i regimi di interazione individuati da Landowski.

Vi può essere infatti :

i) un regime di “programmazione”, in cui il regista richiede al costumista di produrre un costume di scena su un modello prestabilito appartenente al genere per consuetudine consolidata : il vestito diventa quindi elemento di riconoscibilità del genere a cui non si può apportare nessuna variante creativa, alla stregua di un algoritmo che deve essere applicato ;

ii) un regime di “manipolazione” in cui il regista chiede al costumista di realizzare abiti di scena con alcune caratteristiche per lui fondamentali nel connotare il film come western, e pur lasciando un margine di autonomia creativa, cerca di “fargli fare” quello che più corrisponde ai suoi desiderata. E' una dinamica molto diffusa anche con gli attori, in particolare con quelli molto esperti e famosi : il regista deve instaurare con loro una serie di operazioni per portarli a mettere in scena delle performance attoriali in sintonia con quanto ha in mente. A seconda delle personalità in gioco si può andare da meccanismi di seduzione ad altri più costrittivi, velate minacce, promesse, complimenti ecc. ;

iii) un regime di “aggiustamento” che è quello che probabilmente si verifica nella maggior parte dei casi e che, in ogni caso, porta ai migliori risultati, in quanto non c'è più uno squilibrio tra l'agire del regista e quello del professionista con cui si relaziona, uno squilibrio che sarebbe nei fatti basato sul ruolo professionale che svolge il regista e che lo vede in posizione di superiorità su tutti gli altri collaboratori. Quello che avviene in questi casi è l'instaurazione di un dialogo paritario in cui la ricerca della soluzione migliore avviene senza imposizioni o manipolazioni che partono da idee preconcepite : a prevalere è un confronto aperto in cui il risultato si ottiene proprio nella condivisione passo a

---

14 Sulla genesi di un prodotto audiovisivo seriale, cfr. N. Dusi e G. Grignaffini, *Capire le serie tv*, Roma, Carocci, 2020.

passo del processo creativo. In questo caso, anche la nozione di genere a cui entrambi i soggetti si riferiscono nel momento in cui il costumista deve realizzare un costume per un cowboy non sarà cristallizzata a priori, ma sarà frutto di una dialettica che si sviluppa passo a passo, in un confronto tra “tradizione” del genere e ricerca delle varianti ;

iv) un regime di “alea” si verifica invece, più spesso di quanto si possa credere, quando per mille ragioni contingenti il risultato si ottiene casualmente, senza alcuna premeditazione : è chiaro che in questi casi l’aderenza o meno agli schemi di genere appare anch’essa soggetta a dinamiche non regolari.

Oltre a queste interazioni tra i vari professionisti impegnati nella produzione, il genere è anche un elemento caratterizzante le routines professionali di ciascun professionista. Infatti per chi a vario titolo lavora a una serie televisiva il genere, nelle sue varie accezioni viste in precedenza — figurative, narrative, patemiche, produttive, di formato temporale ecc. — rappresenta un vincolo, una necessità *ma anche* un’opportunità e una facilitazione del lavoro. Dal punto di vista dei vincoli, esso obbliga a determinate scelte : ad esempio nella produzione di una serie tv di genere poliziesco è previsto dalla struttura produttiva che un certo numero di scene sia ambientato all’interno della stazione di polizia : è un vincolo di natura economica in quanto girare molte scene nello stesso set fa risparmiare nella costruzione di altre scenografie, ma è allo stesso tempo anche una “regola” implicita del genere, che vede nella stazione di polizia uno dei luoghi caratterizzanti del poliziesco.

Ma il sistema di regole che permette di rendere più economica e standardizzata la produzione, può essere utilizzato anche in maniera meno deterministica. Tale sistema può funzionare come il paradigma della *langue* saussurriana, cioè come un set non illimitato di variabili all’interno del quale l’autore può sceglierne una oppure un’altra. Il sistema di regole del genere è molto meno strutturato però del sistema linguistico, in quanto i criteri di accettabilità di un elemento invece che di un altro sono molto fluidi e non esiste una “grammatica” precisa, ma continuamente negoziata. In questo caso, quindi, il genere appare per i professionisti impegnati nella realizzazione di un prodotto audiovisivo come un repertorio di figure e motivi, di schemi narrativi, ruoli attanziali e attori, configurazioni patemiche a cui attingere in modo non preordinato, ma funzionale a una volontà espressiva propria a ciascuno.

## Conclusioni

Diciamo, per concludere, che quando la regola si presenta sotto la forma di tale o tal altro genere (nel caso che ci interessa, filmico o televisivo), non costituisce un ostacolo alla “creazione” di opere uniche ed originali ma, piuttosto, una risorsa. In questo, come nella maggior parte delle pratiche sociali, tutto dipende dal *regime interazionale* all’interno del quale gli interattanti si collocano. Senza dubbio, per coloro che aspettano direttive rigide per svolgere la propria attività, un genere crea un regime di programmazione stretta. Per loro, regola non significa restrizioni o vincoli rispetto al loro fare — al contrario fornisce loro una linea di

condotta “certa”, “corretta” ed in questo senso rassicurante, alla quale si affidano con tranquillità, con la certezza di poterne ricavare dei prodotti ben inseriti all’interno di un’offerta standardizzata. Invece, per altri, la regola — nel caso, il genere — non appare né come linea da seguire pedissequamente, né come un limite da infrangere, ma piuttosto come una base minimale a partire dalla quale si può realizzare la propria “visione”. I primi, semplici applicatori della regola, la *utilizzano* in una prospettiva di riproduzione del “già stabilizzato”, considerato come la condizione minimale della loro sicurezza, in primo luogo professionale. I secondi, invece, *praticano* la regola, la fanno propria e nell’applicarla la superano. Questo non significa trasgredirla, ma considerarla in quanto “riserva di potenziale”, come dice Landowski, riprendendo una formula dell’antropologo François Jullien<sup>15</sup>. La loro creatività risiede nel sapere giocare con quanto già sedimentato nelle categorie esistenti, riuscendo, attraverso la *pratica* di certi principi già stabiliti, a far emergere nuove configurazioni, nuove combinazioni, ciò che nessuno aveva fino al momento concepito.

### Bibliografia

- Calabrese, Omar, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza, 1985.
- Dusi, Nicola, e Lucio Spaziante, *Remix, remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006.
- e Giorgio Grignaffini, *Capire le serie tv*, Roma, Carocci, 2020.
- Floch, Jean-Marie, *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini e spazi*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- Jullien, François, *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim, 2005 ; tr. it., *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- “Avoir prise, donner prise”, *Actes Sémiotiques*, 112, 2009 ; tr. it., “Avere presa, dara presa”, *Lexia*, 3-4, 2009.
- “Voiture et peinture : de l’utilisation à la pratique”, *Galáxia*, 24, 2012 ; tr. it., “Vettura e pittura : dall’utilizzo alla pratica”, in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Mengoni, F. Polacci (a cura di), *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Siena, Protagon, 2009.

---

**Résumé :** La liberté d’invention au sein de systèmes de production tels que ceux du cinéma et de la télévision diffère de la dynamique créative singulière et idiosyncrétique de l’auteur « de génie » : elle doit se plier à la nature collective des processus de production et à la nécessité de satisfaire un grand nombre de téléspectateurs pour être économiquement viable. Pour réguler ce type de système à la fois créatif et industriel, la notion de genre est fondamentale car elle tend à imposer aux producteurs des thèmes et des formes prédéterminés tout en conditionnant les attentes du public. Cet article traite de la nature paradoxale du genre dans un tel contexte, où il joue comme un système de règles contraignant mais aussi potentiellement stimulant pour la créativité. Il sera analysé sémiotiquement en termes de syntaxe interactionnelle, en tant que dispositif qui met en relation producteurs / créateurs et spectateurs potentiels en exploitant divers répertoires d’éléments figuratifs, narratifs et pathémiques dans le cadre des routines de production et de distribution.

---

15 Cfr. F. Jullien, *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Milano, Feltrinelli, 2016.

**Mots clefs :** audiovisuel, création, créativité, genre, lecture, pratique (*vs* utilisation), règle, séries télévisées.

**Resumo :** Nos sistemas de produção como o cinema e a televisão, a liberdade de invenção difere da dinâmica criativa singular e idiosincrática do autor “de gênio” : ela deve se conformar à natureza coletiva dos processos de produção e à necessidade de satisfazer um grande número de telespetadores para ser economicamente sustentável. Para regular esse tipo de sistema ao mesmo tempo criativo e industrial, a noção de gênero é fundamental, na medida em que tende a impor aos produtores temas e formas predeterminados ao mesmo tempo em que condicionam as expectativas do público. Esse artigo trata do caráter paradoxal do gênero num tal contexto, onde ele intervém como um sistema de regras que constrange, mas também potencialmente estimula a criatividade.

**Abstract :** In production systems such as film and TV, freedom of invention has a different status than in the creative processes typical of the so-called creative “genius” : it has to come to terms with the collective nature of the production processes and the need to reach large masses of viewers in order to be economically viable. In regulating this type of system that is both creative and industrial, the notion of genre is crucial, which tends to impose predetermined themes and forms on producers and conditions audience expectations. This article will discuss genre in the audiovisual industry in its almost paradoxical nature, as a system of rules that potentially constrains but also stimulates creativity. It will be semiotically analysed in terms of interactional syntax as a device connecting producers / creators and potential viewers by means of specific repertoires of figurative, narrative, moral and pathemic elements used within production and distribution routines.

**Riassunto :** La libertà d’invenzione, all’interno di sistemi di produzione come cinema e tv, si presenta in modo peculiare rispetto alle dinamiche creative singolari e idiosincratice del cosiddetto “autore di genio” : deve fare i conti con la natura collettiva dei processi produttivi e con la necessità di raggiungere grandi masse di spettatori per essere sostenibile economicamente. Per regolare questo tipo di sistema allo stesso tempo creativo e industriale è fondamentale la nozione di genere, che tende a imporre ai produttori temi e forme predeterminati e condiziona le aspettative del pubblico. In questo articolo si affronterà il genere nell’industria audiovisiva in questa sua natura quasi paradossale, come sistema di regole potenzialmente vincolo ma anche stimolo alla creatività. Dal punto di vista semiotico verrà analizzato secondo la sintassi interazionale come dispositivo capace di mettere in relazione i produttori / creatori e i potenziali fruitori, in quanto permette di ricondurre un repertorio di elementi figurativi, narrativi, valoriali, patemici a un determinato genere. Se ne vedrà all’opera il funzionamento all’interno delle routines produttive e distributive.

**Auteurs cités :** Omar Calabrese, Nicola Dusi, Jean-Marie Floch, François Jullien, Eric Landowski, Lucio Spaziante.

**Plan :**

Introdução

1. Il genere nell’industria audiovisiva
2. Il genere dal punto di vista semiotico
3. Il processo di attribuzione di un genere
4. Il genere tra “uso” e “pratica”
5. Modelli di interazione nella creazione collettiva

Conclusioni

Recebido em 15/07/2022.

Aceito em 16/10/2022.



# As condições da criação coletiva no campo da edição

**Marc Barreto Bogo**

PUC São Paulo, Centro de Pesquisas Sociossemióticas

## Introdução

O trabalho de editar livros é um trabalho coletivo. É certo que a autoria de uma publicação é geralmente atribuída ao escritor ou escritora responsável pela produção do discurso verbal da obra. Mas sabemos que há vários outros profissionais que também participam ativamente do processo de dar vida e forma aos livros : editores, designers, revisores, tradutores, ilustradores, impressores, dentre outros. Há um conjunto por vezes bastante vasto de sujeitos que tomam parte no trabalho de conferir forma, visibilidade e materialidade às publicações para que elas se tornem objetos físicos impressos, distribuídos e suscetíveis de serem apreciados pelos leitores. O plano da expressão de um livro é constituído por várias linguagens (verbal escrita, visual gráfica e espacial, dentre outras possíveis), e resulta de um trabalho de edição que é levado a cabo coletivamente. Como bem observou Roger Chartier : “Autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultado de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades”<sup>1</sup>.

De todos os colaboradores envolvidos neste processo, o nó central é ocupado pela figura do *editor* : é ele quem “orquestra” os vários profissionais responsáveis pelas distintas linguagens que, articuladas, resultam em formas variadas do có-

---

1 R. Chartier, *A mão do autor e a mente do editor*, São Paulo, Editora Unesp, 2014, p. 38.

dice, desde as mais tradicionais, formalmente falando, até as mais inovadoras em termos de plasticidade. Em outras palavras, as características do produto, isto é, de cada livro (assim como do conjunto da produção de uma dada casa editorial) e, em particular, o seu caráter mais ou menos “criativo”, depende, em grande medida, da *organização do processo* de produção encabeçado pelo “maestro” editor, o qual pode tanto impor formas organizacionais rígidas, com regras imperativas e normas rigorosamente aplicadas, quanto favorecer modos de cooperação mais flexíveis, portanto mais livres e abertos à inovação.

Semioticamente falando, isso significa que a edição envolve, em sua centralidade, uma questão de estilos de relação entre actantes e de regimes de interação entre as partes envolvidas. É sob este ângulo que abordaremos a relação entre formas de regulação de uma tal prática coletiva — editar livros — e as possibilidades de inovação<sup>2</sup>. Para isso, iremos nos apoiar na teoria semiótica interacional elaborada por E. Landowski<sup>3</sup>. Neste âmbito, ao analisar as formas de interação promovidas no desenvolvimento de alguns projetos editoriais, nossa atenção será voltada prioritariamente para a criação plástica, ou seja, para o plano da expressão visual, espacial e tátil que dá forma sensível aos livros. O processo de edição, ao articular os papéis respectivos do escritor, do designer, do ilustrador, do gravurista, do impressor, dentre outros, pode, de fato, dar origem a livros sensivelmente distintos, por vezes surpreendentes devido ao seu caráter inovador do ponto de vista plástico. Nossa hipótese é a de que refletir sobre as práticas editoriais pode ajudar a lançar alguma luz sobre as condições de criação de objetos formalmente inovadores neste domínio específico e, talvez, até mesmo fora dele.

Para sustentar nossas reflexões, vamos recorrer a um estudo prévio que envolveu a observação de diferentes mercados editoriais e, em especial, a análise de certos objetos literários insólitos, todos eles intersemióticos (ou, como se diz também, sincréticos), ou seja, constituídos por meio da articulação de sistemas semióticos diversos<sup>4</sup>. Ao longo da referida pesquisa, travamos diálogo com vários editores e recolhemos alguns depoimentos sobre seus processos de edição, relatos que foram tanto publicados em seus *sites*, *blogs* e canais de vídeo, quanto expostos apenas oralmente em debates públicos ou em conversas informais, os quais serão retomados aqui como marco para novas ponderações.

---

2 Sobre precedentes abordagens semióticas das relações entre formas organizacionais das empresas e inovação, cf. J. Ciaco, *A inovação em discursos publicitários : Comunicação, Semiótica e Marketing*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013 ; J.-P. Petitimberty, “Entre l’ordre et le chaos : la précarité comme stratégie d’entreprise”, *Actes Sémiotiques*, 116, 2013 ; A. Catellani, “L’entreprise responsable et ses parties prenantes : entre manipulation et co-construction de sens”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

3 Cf. *Interações arriscadas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014 ; “Sociosemiótica : uma teoria geral do sentido”, *Galáxia*, 27, 2014.

4 M. Barreto Bogo, *Intersemioidades do objeto literário*, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (cotutela Université de Limoges), 2020.

## 1. Editores normativos e seus dispositivos de regulação

O trabalho de edição parece ter mesmo uma espécie de vocação para a ordem e para a disciplina. As linguagens que configuram o plano da expressão do livro foram ao longo de seus mais de cinco séculos de história apresentando certas recorrências, determinadas constâncias que nos permitem falar em um “regramento” dos processos de edição. A estruturação do livro — sua organização sintática — obedece a algumas regularidades, as quais organizam seus conjuntos significantes. Quando uma obra ganha materialidade e torna-se uma publicação impressa, há quase sempre uma certa sequência hierárquica, ou seja, uma série organizada de elementos que respeitam uma dada ordenação. Essa sintaxe já é bastante conhecida dos leitores habituais, portanto nos limitaremos aqui a apontar que costuma haver uma diferenciação entre os elementos iniciais (página de anterrosto, página de rosto ou frontispício, página de créditos, dedicatórias, epígrafes, agradecimentos, prólogos e prefácios eventuais), a porção central da obra (o que, supõe-se, seja o conteúdo principal do livro, normalmente dividido em capítulos) e os elementos finais (os apêndices, bibliografia, índices temáticos e onomásticos, eventuais posfácios, anexos e críticas, além do colofão)<sup>5</sup>. Vê-se aí que, já na estruturação ordenada de seus elementos constituintes, o livro é marcado por uma série de regularidades.

Um levantamento bastante consistente de todos os componentes “regrados” que surgem na concretização material do livro está presente na obra de Gérard Genette intitulada *Paratextos editoriais*. Em especial, tais regramentos aparecem naquilo que o autor chama de “peritextos”, ou seja, os elementos constitutivos da obra, para além do texto principal, que são incluídos no próprio códice : epígrafes, prefácios, prólogos, comentários preliminares, notas etc.<sup>6</sup>

Além de uma organização sintática estandardizada das partes constitutivas do códice, há também alguns processos regulares que costumam ser respeitados no âmbito da edição, em especial no que diz respeito às etapas do trabalho a ser realizado. Ou seja, há uma espécie de caminho normal a ser seguido no processo editorial : avaliação do texto, preparação, revisão técnica e ortográfica, diagramação e assim por diante. Quando uma editora trabalha com vários colaboradores, habitualmente há um alto nível de especialização assumido por cada profissional, de modo que cada uma dessas etapas é levada adiante por um sujeito diferente ao longo do processo. Aqui temos uma ilustração típica do que Greimas chamava de “actante coletivo sintagmático”, implicando que cada um dos contribuidores à produção do objeto tem seu papel temático-funcional estritamente delimitado dentro de uma espécie de algoritmo comum<sup>7</sup>.

5 Cf. E. Satué, *Aldo Manuzio : Editor. Tipógrafo. Livreiro*, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2004, cap. 1.

6 G. Genette, *Paratextos editoriais*, Cotia, Ateliê Editorial, 2009.

7 “Actante coletivo sintagmático é aquele em que as unidades-atores, totalizadas à maneira dos números ordinais, revezam-se — por substituição — na execução de um único programa”. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix, 1983, p. 55 (verbete “Coletivo”).

Muitas editoras têm fluxos de trabalho bem estabelecidos, e inclusive os compartilham em determinados momentos com o seu público, que costuma interessar-se em conhecer os procedimentos “internos” dos selos editoriais que admiram. Vejamos, por exemplo, um vídeo em que a tradicional casa brasileira Companhia das Letras responde perguntas dos leitores<sup>8</sup>. Nele, duas editoras assistentes resumem o modo como funciona a produção de livros na editora, ou, nas palavras delas, “o processo entre um livro chegar [na editora] e ir para a gráfica, estar pronto nas livrarias” :

Normalmente, o que acontece, o processo normal de um livro : a gente recebe o livro traduzido e esse texto vai para um preparador de texto externo. Ele volta da preparação e o editor tem aí a função de avaliar cada emenda, cada sugestão que o preparador apontou, os eventuais problemas, saltos de tradução, resolver notas, imagens, legendas... Enfim, é um pouco o trabalho do editor, nessa fase, deixar o livro “redondinho” para ir para a produção. A produção é então encarregada de encomendar a diagramação do texto e as revisões de provas. Essas provas voltam também para o editorial, e aí o editor ou editora assistente checa, mais uma vez, cada uma das sugestões dos revisores.

Um processo similar é relatado em uma matéria da revista de curiosidades *Superinteressante*, intitulada “Como é a edição e produção de um livro ? Conheça o passo a passo de um livro, desde a ideia na cabeça do escritor até a publicação final”<sup>9</sup>. Nesse texto, são expostos em ordem sequencial oito etapas : 1) a ideia inicial, desenvolvida e amadurecida pelo escritor ; 2) a análise do manuscrito pelo departamento editorial ; 3) o estabelecimento de um contrato entre escritor e editora delimitando os direitos autorais ; 4) a preparação editorial realizada pelo editor, pelo produtor e pelo chegador de dados técnicos, que podem propor mudanças no teor da obra, enquanto outra equipe discute o direcionamento visual da publicação ; 5) a diagramação e a revisão do texto ; 6) a produção da capa do livro, etapa realizada em paralelo às últimas ; 7) a avaliação crítica da obra pré-acabada, a produção da prova de impressão e, então, o encaminhamento para a gráfica ; 8) a impressão do livro, a divulgação, a negociação com os distribuidores e livreiros, a distribuição e a venda.

Para um semioticista, essa ordenação de etapas sucessivas com vistas a produzir um objeto literário impresso pode lembrar, não por acaso, a análise feita por Greimas da receita da sopa *au pistou* : em ambos os casos, uma série de programas narrativos de uso sucedem-se ordenadamente, resultando quase que “infallivelmente” na produção do objeto de valor almejado<sup>10</sup>. Quando relatados dessa maneira, os processos produtivos (seja de uma sopa, seja de um livro) parecem não apenas regrados, mas também bastante seguros : ao se

8 Companhia das Letras, “Companhia das Letras responde perguntas dos leitores”, 2011, vídeo (07:12), <https://www.youtube.com/watch?v=nrVUazfiQMU> (18 out. 2022).

9 M. Testoni, “Como é a edição e produção de um livro? Conheça o passo a passo de um livro, desde a ideia na cabeça do escritor até a publicação final”, *Superinteressante*, 6 set. 2016, <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-a-edicao-e-producao-de-um-livro/> (18 out. 2022).

10 A.J. Greimas, “A *soupe au pistou* ou a construção de um objeto de valor”, *Sobre o sentido II. Ensaaios semióticos*, São Paulo, Nankin-Edusp, 2014.

acompanhar corretamente a ordem das etapas, parece difícil não atingir um resultado satisfatório.

Essa lógica cadenciada, com baixo risco, remete ao regime de interação e sentido da *programação*, fundado na regularidade : “o regime da programação é aquele da repetição do mesmo, da ‘rotina’ e do risco mínimo”<sup>11</sup>. Pensando nos altos custos envolvidos na produção de um livro, parece razoável que as editoras queiram munir-se de métodos e de fluxos de trabalho ordenados que garantam o máximo de previsibilidade e de segurança no andamento do processo. Mas é claro que, para ser levada adiante, essa lógica também exige, além de muitas interações programadas, interações da ordem da *manipulação*, regime fundado na intencionalidade. É preciso convencer os vários colaboradores que tomam parte no desenvolvimento do processo editorial a engajar-se em cada projeto, ou melhor, é preciso *fazê-los fazer* a sua parte na engrenagem editorial, o que envolve o estabelecimento de contratos formais e trocas financeiras entre os vários colaboradores. Mas, além disso, em muitos casos, o processo implica negociações qualitativas, relativas à maneira de cada um executar sua tarefa, visto que para contribuir de modo coerente a um projeto coletivo é necessário que cada participante aceite se conformar à ideia de conjunto, ou seja, aceite tomar parte em um modo de trabalho previamente sistematizado.

Dentro deste quadro geral, muitas editoras visam uma especialização “otimizada” do trabalho, de forma que cada pessoa cumpra uma pequena etapa, bastante específica, da totalidade. Por exemplo, pode haver um ilustrador que cria uma ilustração específica para ser utilizada na obra, um “capista” que emprega essa imagem na criação da configuração gráfica da capa, em alguns casos há um designer ou estúdio de design responsável pelo desenvolvimento do projeto gráfico editorial da coleção e, enfim, um diagramador responsável pela disposição das páginas do miolo — que, justamente devido a essas condições de alta especialização do trabalho, acaba por não ter muitas relações plásticas e sensíveis com a proposta visual da capa da obra. Assim, paradoxalmente, as próprias medidas destinadas a garantir, graças a uma alta especialização, uma perfeita coerência do produto final, podem acabar resultando exatamente no oposto, por falta de coordenação ou de entendimento entre as partes envolvidas. Apesar desse risco, grandes grupos editoriais costumam adotar tal abordagem, e não é raro encontrar nos créditos de uma publicação nomes diferentes indicando os sujeitos responsáveis pela “capa”, “ilustração de capa”, “projeto gráfico”, “diagramação” e assim por diante. É evidente que livros fabricados segundo esse regime podem ser muito bem acabados e que também podem apresentar excelência em cada um desses aspectos, mas dificilmente serão *inovadores* em termos gráficos.

Assim, vemos que há uma primeira lógica organizacional que delimita o fluxo de trabalho no mercado editorial a partir de uma alta especialização dos profissionais envolvidos e de um regramento do processo editorial. Entendendo a elaboração do livro impresso como uma série de procedimentos regulados, de

---

11 E. Landowski, “Sociosemiótica ...”, *art. cit.*, p. 19.

acordos sobre os modos de fazer e de trocas econômicas entre si e seus colaboradores, o editor organiza o fluxo editorial a partir de certa intencionalidade, de modo que os encadeamentos de etapas resultem de relações lógicas, uma etapa em seguida de outra. É bem verdade, vale acrescentar, que toda edição de livro vai ter que obedecer, em algum momento, a certas etapas e processos organizados, pois sem eles é possível que os livros jamais venham a público (por exemplo, deve-se respeitar determinados tempos de produção na gráfica, de distribuição e assim por diante, para que as obras sejam impressas, distribuídas e cheguem às livrarias).

Mas, por outro lado, também é verdade que, em seus depoimentos, muitos editores mostram como algumas obras são resultado de certos acasos, de relações inesperadas estabelecidas entre conhecidos e amigos, enfim, de certos contatos entre sujeitos e processos interacionais que são tudo menos ordenados. Se o trabalho da edição parece ter uma vocação para a regulação, devemos, no entanto, concordar com o seguinte contraponto, proposto por Landowski : “(...) defender que em um dado campo de atividades tudo depende inteiramente de princípios reguladores reconhecidos como imanentes a esse campo, é se impedir de ver ou de prever algo além da repetição indefinida das mesmas figuras”<sup>12</sup>. Ou seja, mesmo em um campo de atividades tão regulado quanto o meio editorial, é preciso encarar, ao menos teoricamente, a existência de outra lógica produtiva possível, dessa vez apoiada em relações intersubjetivas mais livres — e, de certo modo, também mais arriscadas.

## 2. Editores sensíveis e suas estratégias de coordenação criativa

Analisemos então esta outra possibilidade : a de que os livros impressos sejam resultados não unicamente de relações contratuais estabelecidas entre um editor e seus colaboradores, tampouco de um algoritmo fixo que ordenaria as operações sucessivas de um processo produtivo estandardizado (“programado”), mas sim de relações e interações não planejadas entre sensibilidades intelectuais recíprocas. Atualmente, certos estudos vindos das ciências cognitivas indicam que afetos positivos podem aumentar nossa capacidade de criação, facilitando o exame de alternativas múltiplas para solucionar problemas. Veja-se, em primeiro lugar, estas observações, de ordem psicológica, feitas por Donald Norman :

(...) as emoções positivas são básicas para o aprendizado, a curiosidade e o pensamento positivo (...): a psicóloga Alice Isen e seus colegas demonstraram que ser feliz amplia os processos de raciocínio e facilita o pensamento criativo. Isen descobriu que quando se pedia que pessoas solucionassem problemas difíceis (...) elas se saíam muito melhor quando tinham acabado de receber um pequeno agrado. (...) Quando as pessoas estão mais relaxadas e felizes, seus processos de raciocínio se expandem, tornando-se mais criativos, imaginativos.<sup>13</sup>

12 E. Landowski, “Plaidoyer pour l’esprit de création”, *Semiotika*, 16, 2021. Trad. nossa.

13 D. Norman, *Design emocional : por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*, trad. Ana Deiró, Rio de Janeiro, Rocco, 2008, p. 38-39.

Mais precisamente, em termos semióticos, pode-se afirmar que a amizade, um tipo exemplar de relação intersubjetiva de ordem afetiva, faz mais do que estabelecer um clima difuso com caráter positivo. Ela se apoia em uma sintaxe interpessoal e interacional específica (chamada de “ajustamento” mútuo) que, como escreve Landowski, “põe em jogo uma dinâmica de incitações recíprocas graças às quais os parceiros criam entre eles uma relação *sem visada nem regras preestabelecidas*, mas que possibilita a *invenção* de um modo de ser, de pensar e de viver junto de caráter inédito” e, acrescentaremos, de fazer juntos<sup>14</sup>. Alicerçado nessa base, o trabalho coletivo (em equipe), aponta o autor, pode se desenvolver “como uma aventura gratificante, livre e criativa” :

uma aventura na qual, na imanência das relações entre entidades interdependentes e sensíveis umas às outras ao mesmo tempo que respeitadas de sua autonomia respectiva, cada um procura realizar-se mediante a realização correlativa (o “desabrochamento”) do potencial próprio ao outro ou aos outros.<sup>15</sup>

As redes de contatos estabelecidas entre certos editores, criadores visuais e escritores — relações muitas vezes de informalidade e de amizade, que evoluem para parcerias de trabalho — pode, de fato, originar obras inusitadas, originais, enfim, criativas e, às vezes, subversivas. Para quem está familiarizado com o trabalho de pequenas editoras e com espaços de comercialização de obras ditas “independentes”, essa possibilidade parece até mesmo o caminho mais natural até a realização de um livro criativo. Funciona mais ou menos assim : um editor ou editora possui um amigo ou amiga que está escrevendo um trabalho novo ; talvez algum de seus conhecidos seja um ilustrador cuja produção visual teria uma relação temática inusitada com a obra ; eventualmente um designer conhecido de ambos decide colaborar com a publicação ; e assim, meio que inesperadamente, nasce um livro. “Inesperadamente” porque, se nasce, é por assim dizer graças a uma sucessão de acidentes — de acidentes felizes, na medida em que causam encontros inesperados entre sensibilidades compatíveis, portanto capazes de fazer surgir o novo mediante sua cooperação.

Porém, nada nisso é de se assustar, pois o imprevisto, a ocasião inesperada, o acaso, a “álea” funda um regime interacional (chamado precisamente de regime “do acidente”), suscetível de se sobrepor ou de se combinar a todos os outros e, em particular, àquele do ajustamento. Nesses casos, todo o processo de edição e de publicação acaba sendo bastante experimental, uma espécie de brincadeira e de aposta assumida por todos os envolvidos. E o risco, é claro, pode ser alto.

Vejamos um exemplo proveniente de uma pequena editora que assume recorrentemente certos riscos em suas publicações, movida frequentemente por relações interpessoais sensíveis : a Lote 42, casa editorial que se destaca no cenário brasileiro devido a seus projetos editoriais inusitados e a sua articulação com outros pequenos editores e criadores. Nessa editora, a obra *Valfrido ?*, do autor

14 E. Landowski, “Crítica semiótica do populismo”, *Galáxia*, 44, 2020, p. 24-25 (grifo nosso).

15 *Ibid.*, p. 24.

e designer gráfico Gustavo Piqueira, teve um processo de concepção bastante incomum : esse projeto criativo foi iniciado por uma ação articulada por Piqueira, pelos editores da Lote 42 e por alguns de seus colaboradores e colegas, que consistia na impressão de dez folhetos contando a história do personagem-título (“Valfrido”), os quais foram distribuídos aos moradores de alguns bairros de São Paulo. À medida que os folhetos começaram a circular entre os habitantes, outros elementos relacionados à história passaram a ser posicionados no espaço urbano, como se a trama “ganhasse vida” nas ruas da cidade. Por fim, um livro em volume único registrou todo o processo. Sua primeira parte reproduz na íntegra o conteúdo dos dez folhetos e também algumas fotografias dos cartazes, gravuras e demais elementos gráficos que foram distribuídos em São Paulo ao longo da ação, enquanto a segunda parte da obra apresenta a narrativa escrita do processo de produção do projeto. Logo se vê que esse livro impresso, em termos de sua concretização material, não obedece ao tipo de regramento sintático que havíamos mencionado anteriormente : não há sumário, prólogo, divisão em capítulos, epílogo, enfim, não há uma sequência hierárquica dos elementos habituais que constituem um livro, mas sim uma série de elementos impressos que são agrupados em uma ordenação singular.

Além do próprio livro impresso, um documentário audiovisual registra o processo de criação de *Valfrido*?<sup>16</sup>. Nele, certas falas dos entrevistados revelam a intimidade e o entrosamento estabelecidos entre os responsáveis pelo projeto. Ficamos sabendo, por exemplo, que a operação de impressão e de distribuição dos folhetos era realizada de modo velado, por um pequeno grupo (apenas seis pessoas tomaram conhecimento e participaram da operação), indicando, portanto, uma articulação interacional da ordem do segredo e do âmbito privado. A distribuição dos tais folhetos enfrentou algumas dificuldades logísticas — os impressos não estavam chegando corretamente às residências das pessoas —, o que implicou encontrar uma nova solução de entrega : os envolvidos decidiram realizar por conta própria a entrega, tornando-se “carteiros”, o que revela como cada sujeito assumiu diversas funções ao longo do projeto. Nesse caso, a lógica de um processo editorial marcado por operações sucessivas realizadas por sujeitos distintos e altamente especializados foi substituída por uma ação coletiva de sujeitos que compartilham um segredo em comum, e que assumem indistintamente funções variadas ao longo do processo.

No exemplo acima, assim como em outros casos de pequenas editoras marcadas pela experimentação plástica, a figura do editor torna-se a de um articulador disponível que põe sua sensibilidade intelectual em relação de reciprocidade com outros sujeitos, seus parceiros de trabalho, visando desenvolver juntos uma obra comum e coesa. Entramos, agora, no domínio da lógica da *união*<sup>17</sup>. Não há

---

16 Lote 42 e Casa Rex, “Valfrido?, o minidoc”, dez. 2016, vídeo (25:53), <<https://www.youtube.com/watch?v=Y8qgCBhPans>> (18 out. 2022).

17 Escreve Landowski : “(...) a ‘união’ não é, então, um estado – nem um estado de conjunção de um certo tipo, nem, ainda menos, um estado de fusão. É um modo de interação (e ao mesmo tempo, de construção de sentido) condicionado pela copresença dos actantes, pela possibilidade material de uma relação

mais uma série de procedimentos regulados e de trocas econômicas, mas sim uma abertura para actantes atuando em copresença sensível. Para um editor regido pela lógica da união, e, idealmente, para a sua equipe inteira, o regime de interação e de sentido em jogo é o do *ajustamento*, fundado na sensibilidade. No caso, trata-se de um ajustamento intelectual mais do que físico, estabelecido entre sujeitos que, conforme a definição sintática de “amizade” dada mais acima, possuem não somente a capacidade de se entenderem, mas, sobretudo, a capacidade de cada um intuir a visão do outro, de sentir em que direção se inclina, e também a vontade de contribuir na sua realização, colaborando em um mesmo processo criativo.

Como vimos, tal abertura e disponibilidade pode também dar lugar ao regime do *acidente*, fundado no aleatório, visto que o fato de não seguir um processo de trabalho bem estruturado acarreta maiores riscos e possibilidades de ocorrências imprevistas. O trabalho editorial, quando organizado desse modo, aproxima-se daquilo que Landowski intitula “criação” (em oposição à “fabricação”): um processo que pode ser descrito como uma “sequência de interações não programada e não programável, portanto não previsível (...), desenvolvendo-se entre parceiros livres e autônomos cuja coordenação — o seu ‘ajustamento’ recíproco — possibilita a atualização de um potencial inerente à sua relação”<sup>18</sup>. Obras concebidas sob a lógica da união acabam apresentando, muitas vezes, uma consistência estésica mais potente, sendo capazes de gerar interações com seus leitores apoiadas no âmbito da sensibilidade.

## Conclusão

A partir do estudo de alguns depoimentos e da observação de práticas editoriais distintas, podemos esboçar dois modos bastante gerais de editar livros, duas posturas diferentes, porém complementares, que são assumidas pelos editores. De um lado, temos um processo de trabalho muito estruturado, em que o dever-fazer de cada um dos profissionais envolvidos é comandado pela figura de um editor-gestor. A alta especialização e a ordenação do processo em etapas sucessivas claramente definidas confere ao projeto editorial mais segurança e a possibilidade de resultar em um produto bem acabado, sem erros técnicos. Chamaremos de “editores normativos” aqueles que adotam essa postura. Em termos semióticos, eles se situam na “constelação da prudência”, conjunto que abrange as sintaxes da programação e da manipulação<sup>19</sup>. Por outro lado, vimos que existe uma segunda possibilidade, em que o papel de destinador do projeto editorial é compartilhado entre diferentes atores, os quais atuam conjuntamente como um

---

sensível entre eles. Ele recobre configurações que têm em comum o fato de se articularem sobre a base de contatos estésicos que duas ou mais unidades inicialmente postas como distintas alcançam, ajustando-se entre elas (...) para constituírem (...) uma entidade complexa nova, uma totalidade inédita”. *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004, p. 63. Trad. nossa.

18 “Plaidoyer...”, *art. cit.*, p. 270. Trad. nossa.

19 Cf. *Interações arriscadas*, *op. cit.*, p. 80.

único sujeito coletivo, assumindo diversos papéis intercambiáveis ao longo do percurso. Nesse tipo de processo, marcado por uma maior informalidade e por relações de “amizade” travadas entre os envolvidos, o resultado é certamente menos seguro e o desenvolvimento mais caótico, mas o resultado final talvez seja mais original e criativo. Chamaremos “editores sensíveis” aqueles que priorizam esse tipo de postura, correspondendo à chamada “constelação da aventura” (ajustamento como conduta, acidente como risco).

Ressaltamos, porém, que, na prática, não há uma oposição estrita e estática entre esses dois modos de ser editor. Trata-se, antes, de um eixo de forças, de distintas posturas possíveis que admitem trânsitos e gradações. Mesmo as editoras mais regradas precisam manter redes de articulação e de contato com os seus colaboradores e, para isso, é necessário que surjam ao longo do processo relações de cumplicidade intelectual e até de afeto entre os colaboradores, neste caso intimamente associados às escolhas de projetos, às decisões do fluxo de trabalho, e à própria concepção gráfica dos livros em construção. Inversamente, mesmo os editores mais sensíveis e sociáveis precisam obedecer a certos padrões normativos da indústria para poder imprimir e comercializar suas obras com um mínimo de segurança e de regularidade. Na verdade, parece-nos provável que grande parte dos editores transite sempre entre os dois polos, ora trabalhando de modo mais ordenado e regrado, assinando contratos e delegando funções, ora atuando de maneira mais sensível, assumindo riscos maiores e tomando decisões com base em sua intuição e em relações interpessoais.

Por fim, dadas as relações lógicas estabelecidas entre os pontos do modelo interacional em forma de quadrado semiótico elíptico, seria importante também imaginar outros dois modos possíveis de editar, que ocupariam no esquema a porção superior (ou seja, subsumindo programação e acidente) e a inferior (isto é, conjugando manipulação e ajustamento), ou seja, as posições referentes aos termos complexo e neutro. Não nos ocupamos dessas possibilidades ao longo de nossa pesquisa, e talvez seja mesmo difícil de encontrar exemplos desses modos específicos de agir. Mas, a rigor, nada nos impede de imaginar um editor que seja tanto marcado por procedimentos programados quanto pelo assentimento ao acaso (digamos, por exemplo, alguém que assuma uma postura rigorosamente estruturada de trabalho, mas que sempre contrate colaboradores *freelancers* distintos, de modo que nunca saiba exatamente o que esperar da interação com esses sujeitos sempre diferentes), ou então um editor que assuma enfaticamente posturas tanto da ordem da manipulação quanto do ajustamento (por exemplo, alguém que consiga convencer seus amigos a aderirem alegremente a um projeto editorial que já estava, na verdade, bastante claro em seu planejamento pessoal). Pensando bem, esses tipos de postura não parecem nada incomuns... Se a edição de livros é realmente uma questão de interação, como propusemos mostrar, nada mais natural do que encontrarmos, nas práticas editoriais, posturas e modos de agir que transitem entre todas as posições do modelo.

## Bibliografia

- Bogo, Marc Barreto, *Intersemioticidades do objeto literário*, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (cotutela Université de Limoges), São Paulo, 2020.
- Catellani, Andrea, “L’entreprise responsable et ses parties prenantes : entre manipulation et co-construction de sens”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- Chartier, Roger, *A mão do autor e a mente do editor*, trad. George Schlesinger, São Paulo, Editora Unesp, 2014.
- Ciaco, João, *A inovação em discursos publicitários : Comunicação, Semiótica e Marketing*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2013.
- Companhia das Letras, “Companhia das Letras responde perguntas dos leitores”, 2011, vídeo (07:12), <<https://www.youtube.com/watch?v=nrVUazfiQMU>> (18 out. 2022).
- Genette, Gérard, *Paratextos editoriais*, trad. Álvaro Faleiros, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2009.
- Greimas, Algirdas J., “A soupe au pistou ou a construção de um objeto de valor”, *Sobre o sentido II. Ensaíos semióticos*, trad. Dilson Ferreira da Cruz, São Paulo, Nankin-Edusp, 2014.
- e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica* (1979), trad. A. Dias Lima et al., São Paulo, Cultrix, 1983.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.
- *Interações arriscadas* (2005), trad. Luiza H.O. da Silva, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.
- “Sociosemiótica : uma teoria geral do sentido”, *Galáxia*, 27, 2014.
- “Crítica semiótica do populismo”, *Galáxia*, 44, 2020.
- “Plaidoyer pour l’esprit de création”, *Semiotika*, 16, 2021.
- Lote 42, “Banca Tatuí”, 2018, <http://lote42.com.br/banca-tatui/> (9 nov. 2019).
- e Casa Rex, “Valfrido?, o minidoc”, dez. 2016, vídeo (25:53), <https://www.youtube.com/watch?v=Y8qgCBhPans> (18 out. 2022).
- Norman, Donald, *Design emocional : por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*, trad. Ana Deiró, Rio de Janeiro, Rocco, 2008.
- Petitimbart, Jean-Paul, “Entre l’ordre et le chaos : la précarité comme stratégie d’entreprise”, *Actes Sémiotiques*, 116, 2013.
- Piqueira, Gustavo, *Valfrido?*, São Paulo, Lote 42, 2016.
- Satué, Enric, *Aldo Manuzio : Editor. Tipógrafo. Livreiro*, trad. Cláudio Giordan, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2004.
- Testoni, Marcelo, “Como é a edição e produção de um livro ? Conheça o passo a passo de um livro, desde a ideia na cabeça do escritor até a publicação final”, *Superinteressante*, 6 set. 2016, <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-a-edicao-e-producao-de-um-livro/>> (18 out. 2022).

---

**Résumé :** L’édition est un travail collectif. Bien qu’un livre soit normalement considéré comme l’œuvre de son seul auteur, on sait que bien d’autres professionnels — éditeurs, designers, réviseurs, correcteurs, traducteurs, illustrateurs, imprimeurs, entre autres — participent aussi à sa production. Mais la figure centrale est évidemment celle de l’éditeur. Il en résulte que les caractéristiques des ouvrages publiés, notamment leur caractère plus ou moins créatif sur le plan plastique, dépendent en grande partie de la façon dont l’éditeur organise le processus de production. Il peut imposer des formes d’organisation rigides, avec des règles impératives à appliquer rigoureusement, ou au contraire favoriser des modes de coopération plus souples qui laissent davantage de place à des formes de libre coordination entre les membres de son équipe et à des initiatives non planifiées. Du point de vue sémiotique, l’édition est en somme une question de régimes d’interaction entre les parties concernées. C’est sous cet angle que les rapports entre modes de régulation et conditions de l’innovation sont envisagés dans cet article.

**Mots clefs :** actant (collectif), collectif (actant —), création, édition, interaction (régime d'—), organisation, régime (d'interaction).

**Resumo :** A edição de livros é um trabalho coletivo. Mesmo que a autoria seja normalmente atribuída ao escritor, sabemos que outros profissionais também participam do processo de dar forma a um livro : editores, designers, revisores, tradutores, ilustradores, impressores, dentre outros. O nó central é ocupado pelo *editor*, de modo que as características da publicação e, em particular, o caráter mais ou menos criativo da sua configuração plástica dependem em grande medida da maneira como ele organiza o processo de produção. Alternadamente, um editor pode impor formas organizacionais rígidas, com regras imperativas e normas rigorosamente aplicadas, ou, ao contrário, favorecer modos de cooperação mais flexíveis, que abram espaço para formas de livre coordenação entre os membros de sua equipe e para iniciativas não planejadas. Do ponto de vista semiótico, vê-se que a edição é uma questão de regimes de interação entre as partes envolvidas, e é sob este ângulo que abordaremos a relação entre modos de regulação e condições da inovação.

**Abstract :** Editing books is a collective work. Even though the authorship is generally attributed to the writer, we know that other professionals also participate in the process of giving shape to a book : editors, designers, proofreaders, translators, illustrators, printers, among others. The central figure, however, is that of the editor, so that the characteristics of the publication and, in particular, the more or less creative character of its plastic configuration, largely depend on the way he organises the production process. An editor may either impose a rigid organisational conduct, with imperative rules and norms supposed to be rigorously applied, or, on the contrary, favor more flexible modes of cooperation, leaving more space for self-organisation among the members of his staff and proving more open to their unplanned initiatives. Editing can thus be semiotically seen as a matter of interaction regimes between the parties involved. It is from this angle that the relationship between modes of regulation and conditions of innovation will be approached in this article.

**Resumen :** La edición de libros es un trabajo colectivo. Aunque la autoría es normalmente atribuida al escritor, sabemos que otros profesionales también participan en el proceso de dar forma a un libro : editores, diseñadores, correctores, tradutores, ilustradores, impresores, entre otros. El nodo central lo ocupa el editor, de modo que las características de la publicación y, particularmente, el carácter más o menos creativo de su configuración plástica dependen en gran medida de la manera como él organiza el proceso de producción. Alternativamente, un editor puede imponer formas organizativas rígidas, con reglas imperativas y normas rigurosamente aplicadas, o, por el contrario, favorecer modos de cooperación más flexibles, que dan lugar a formas de libre coordinación entre los miembros de su equipo y a iniciativas no planificadas. Desde un punto de vista semiótico, vemos que la edición es una cuestión de regímenes de interacción entre las partes implicadas, y es desde este ángulo que abordaremos la relación entre modos de regulación y condiciones de innovación.

**Auteurs cités :** Andrea Catellani, Roger Chartier, João Ciaco, Gérard Genette, Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, Eric Landowski, Donald Norman, Jean-Paul Petitibert, Enric Satué.

**Plan :**

Introdução

1. Editores normativos e seus dispositivos de regulação

2. Editores sensíveis e suas estratégias de coordenação criativa

Conclusão

Recebido em 26/10/2022.

Aceito em 12/11/2022.



# Nota sull'automatismo come pratica creativa in letteratura

**Niccolò Monti**

Università di Torino

## Introduzione

La presente nota ha per oggetto una delle forme possibili della “creatività” letteraria, ossia la scrittura mediante tecniche che la automatizzano. Ciò sarà esplorato dapprima attraverso i surrealisti, in secondo luogo mediante la cibernetica, dove la creatività diventa una facoltà attribuibile alle macchine tanto quanto agli esseri, e infine con l'automatismo delle tecniche di apprendimento profondo e con una scrittura algoritmica che oggi trova già i suoi manifesti e i suoi movimenti artistici.

Come Roland Barthes ricordava, il “desiderio” — specialmente il desiderio di scrivere — è sempre regolato, inquadrato, guidato dalle griglie di una grammatica. Intervengono inoltre questioni di genere letterario, dato che ciò che scriviamo implica necessariamente il rapporto con una serie di convenzioni e aspettative che dirigono i procedimenti di scrittura. Intervengono poi dei fattori d'ordine tecnologico, ovvero i mezzi meccanici o le tecniche impiegate durante la scrittura — oggi in particolar modo quelle digitali —, e in questo novero sono da considerare anche i fattori culturali, che plasmano l'espressione e il contenuto della scrittura.

Si tratterà di rintracciare, in maniera succinta, il percorso storico che ha reso la scrittura automatica sostenuta dai surrealisti un'idea da cui derivano oggidi alcune tecniche e pratiche di scrittura automatizzata. Ci domanderemo anzitutto cosa ne è della creatività nel momento in cui essa diventa automatica o automatizzata.

## 1. A partire dalla scrittura automatica

La scrittura automatica non può essere localizzata in un discorso unico. Essa va rintracciata laddove si intrecciano le funzioni scientifiche dell'automatismo e quelle spirituali : da un lato nelle forme di psichismo che spopolavano in Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo ; dall'altro nello sviluppo della psicopatologia, tramite gli studi sull'isteria condotti da Jean-Martin Charcot e poi con la psicanalisi freudiana.

Medium e medici sono stati i primi in quell'epoca a poter trattare, delimitare, spiegare la scrittura automatica. I loro discorsi si trovavano spesso agli antipodi, ma, nonostante ciò, essi erano profondamente implicati a vicenda. Sul piano tecnico, ad esempio, sia per i medici sia per i medium, l'ipnosi era una tecnica cui spesso si faceva ricorso per mediare con un livello nascosto e altrimenti invisibile della coscienza umana ; e sul piano epistemico, i due discorsi esistevano nella medesima tendenza culturale a meccanizzare, o a pensare meccanicamente, la creatività e ogni altra attività umana<sup>1</sup>.

Questa tendenza è legata a cambiamenti più generali : automatismo e automazione, d'altra parte, fanno parte di un medesimo sfondo storico sul quale si staglia l'industrializzazione del lavoro ; ma si tratta di una tendenza che ritroviamo diffusa in più ambiti e in varie forme, nel momento in cui diviene un'ideologia e persino una poetica, ad esempio negli elogi alle macchine, alla loro estetica, alla loro bellezza e velocità, oppure nell'impiego euforico delle nuove tecnologie nell'arte, o ancora nell'imitazione del comportamento macchinico, o infine nell'idea, o nel timore, che gli esseri umani non siano essi stessi altro che automi.

Un'idea simile era quella che, già nel 1879, William James criticava in un articolo contro la *Conscious-Automaton-theory*, teoria che, secondo l'autore, ammonterebbe a poco più che una forma di comportamentismo meccanicista : "The theory maintains that in everything outwards we are pure material machines"<sup>2</sup>. Agli "automatisti" (Douglas Spalding, William Clifford, Shadworth Hodgson e Julien Huxley, fratello di Aldous, lo scrittore) James oppone l'idea per la quale l'attività psicologica non può essere totalmente ridotta a una spiegazione fisiologica, ossia soltanto a processi nervosi di tipo causa-effetto. Gli automatismi organici, come la respirazione e i vari altri processi motori, sebbene non sembrano regolati da alcun intervento selettivo della coscienza, secondo James essi potrebbero ugualmente risultare da qualche "slowly organised habit acquired under the guidance of conscious feeling"<sup>3</sup>.

Troveremo mezzo secolo più tardi, con la cibernetica, una delle diramazioni maggiori di questo scontro fra chi difende un'istanza cosciente forte e chi invece

---

1 Sullo psichismo a fine Ottocento, un articolo da recuperare è quello di F.W.H. Myers, "Automatic Writing, or the Rationale of Planchette", *The Contemporary review* (1866-1900), 47, 1885. Per un apporto al tema dalla parte medico-scientifica, si veda C. Mercier, "Automatic Writing", *British Medical Journal*, n° 1726, 1894, pp. 198-199.

2 W. James, "Are we Automata ?", *Mind*, 13, 1879, p. 1.

3 Ivi, p. 18 n.

sostiene una visione legata all'immagine dell'uomo-macchina. D'altro canto, sarà sulla scia delle riflessioni sullo psichismo che si aprirà la via a una *poetica* dell'automatismo, come avviene nel contesto del movimento surrealista. Per precisare le origini di questa poetica, occorre partire dagli scritti di André Breton.

Il testo inaugurale è costituito dai tre capitoli di *Champs magnétiques*, comparsi in rivista nel 1919 e scritti con Philippe Soupault. Breton stesso ne parlerà così qualche anno più tardi, rimarcando come quel momento avesse segnato la maturità del gruppo surrealista, al di là di ogni influenza dada: "Il s'agit là du premier ouvrage *surréaliste* (et nullement dada) puisqu'il est le fruit des premières applications systématiques de l'écriture automatique"<sup>4</sup>. I due scrittori praticavano quotidianamente con l'automatismo, fino a otto o dieci ore di fila, senza ancora aver definito le ragioni poetiche a sostegno della loro scelta. Breton, sempre a posteriori, ricorda come la necessità fosse anzitutto legare l'automatismo all'esperienza del sonno. Secondo lui, si tratta di "explorer (...) ce qu'on appelle les *états seconds*. (...) Ce qui nous a passionnément intéressé en eux, c'est la possibilité qu'ils nous donnaient d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée"<sup>5</sup>.

Perciò la condizione mentale richiesta si avvicina a quella ottenuta grazie all'ipnosi, nella maniera in cui era praticata dagli spiritisti, o dagli psichiatri al fine di porre i pazienti in uno stato di ricettività, aprendo la via ad espressioni o immagini altrimenti inaccessibili durante la normale veglia. Breton definisce così questa sorta di creatività dissociativa:

Pour que cette écriture soit véritablement automatique, il faut en effet que l'esprit ait réussi à se placer dans des conditions de détachement par rapport aux sollicitations du monde extérieur aussi bien que par rapport aux préoccupations individuelles d'ordre utilitaire, sentimental, etc.<sup>6</sup>

In altre parole, il soggetto deve sbarazzarsi di ogni ostacolo alla sua creatività libera e spontanea, per evitare che essa sia ricondotta alle convenzioni del pensiero "sorvegliato", quello della veglia. Per di più, in un passaggio degli *Entretiens*, Breton sottolinea la distanza che separa riguardo questo punto i surrealisti dalla psicanalisi freudiana:

Aux yeux des psychanalystes, l'écriture automatique ne valait que comme *moyen* d'exploration de l'inconscient. Il n'était pas question pour eux de considérer le produit automatique en lui-même, de le soumettre aux critères d'intérêt qui s'appliquent aux différentes catégories de textes *élaborés*.<sup>7</sup>

La mancanza della psicanalisi sarebbe dunque di non tenere in conto i testi automatici se non per farne una lettura analitica, scartando interamente ogni

4 A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952, p. 56.

5 Ivi, p. 79.

6 Ivi, p. 81.

7 Ivi, p. 236.

considerazione estetica. Per i surrealisti, al contrario, la scrittura dei sogni e la riproduzione per ipnosi dello stato ineffabile del sonno meritano ben più di una interpretazione analitica allo scopo di sondare l'inconscio dei pazienti. Per essi, attraverso l'automatismo l'ispirazione onirica o spiritica, sarà possibile raggiungere "la *liberté* humaine, se ravivant dans l'identification parfaite de l'homme et de son langage"<sup>8</sup>. L'automatismo, allora, diviene qualcosa più di un mezzo. Esso condiziona l'identità del soggetto e la sua funzione espressiva.

In seguito, ovvero prima nel 1930 nel *Secondo Manifesto* e in seguito in un articolo uscito nel 1933 col titolo "Le Message Automatique", André Breton emenderà parzialmente la sua posizione, continuando a specificare la posizione del surrealismo riguardo la scrittura automatica, ad esempio insistendo sulle differenze con lo psichismo, nonché sulla necessità di ripensare l'automatismo in chiave attiva e non più esclusivamente passiva<sup>9</sup>. Ma nella stessa epoca, e già da oltre due decenni, anche i futuristi italiani avevano affrontato tale condizione macchinica, indotta dalla pratica automatica, per farne lo stendardo di una rivoluzione totale del poetare. Benché anteriore al surrealismo, nel futurismo è già presente l'espressione di ciò che avverrà a partire dagli anni '40, nel momento in cui l'idea del soggetto creativo sarà trasformata dal discorso cibernetico.

Le *parole in libertà* di Marinetti erano il mezzo espressivo che doveva inaugurare una nuova condizione antropologica, che il poeta annunciava in tono enfatico: "Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno macchinico. (...) noi prepariamo la creazione dell'UOMO MECCANICO DALLE PARTI INTERCAMBIABILI"<sup>10</sup>. Dopo dieci anni, un altro futurista, concentra un suo scritto specificamente sul ruolo estetico delle macchine, confermando la loro miticità: "*The Machine* in its practical and material function comes to have today in human concepts and thoughts the significance of an ideal and spiritual inspiration"<sup>11</sup>. La posizione favorevole dei futuristi riguardo le macchine si rivela essere più sfaccettata di quella dei surrealisti, ma, nonostante ciò, tra gli uni e gli altri incontriamo una fascinazione simile per le nuove forme di creazione che l'automatismo prometteva agli scrittori.

Bisognerebbe in effetti parlare di una creatività *altra* che, ora contraddicendo Breton, non sembra propriamente legata a una maggiore "liberté". Il limite del surrealismo è una quasi cieca fiducia nella spontaneità linguistica, a rischio di cadere nell'estrema convenzionalità. Non è da poco che, proprio riguardo a questo limite, si era espresso Barthes in polemica contro Breton:

---

8 *Ibid.*, p. 237.

9 Per uno studio sulle tecniche di scrittura surrealiste si rimanda a L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, P.U.F., 2002, mentre per un approfondimento sul solo automatismo, cfr. *id.*, "Les aventures de l'automatisme", *Littérature*, 72, 1988. In guisa di riferimento generale, si veda M. Nadeau, *Historie du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.

10 F.T. Marinetti, "Manifesto tecnico della letteratura futurista" (1912), in AAVV, *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914, p. 96.

11 E. Prampolini, "The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art", *Broom: An International Magazine of the Arts*, 3, 3, 1922, p. 236.

l'automatisme (...) ne ramène nullement du « spontané », du « sauvage », du « pur », du « profond », du « subversif », mais au contraire du « très codé » : le mécanique ne peut faire parler que l'Autre, et l'Autre est toujours *conforme*. (...) L'idée d'écriture automatique implique une vue idéaliste de l'homme, divisé en sujet profond et sujet parlant.<sup>12</sup>

Barthes oppone ai surrealisti un'idea corporale di scrittura, già chiara in quest'intervista del 1974 : la scrittura automatica surrealista ignora la corporeità del soggetto, riducendo ogni creazione a un incontro con gli stadi profondi, gli stati secondi, dove si dovrebbe trovare la parola “vera” e libera. Ma la scrittura automatica diventa scrittura senza stile, e dunque una scrittura stilizzata, che si crede svincolata da ogni costrizione. Ecco il limite del discorso dei surrealisti sull'automatismo — almeno quello di Breton.

## 2. Dalla cibernetica al “promptismo”

Abbiamo finora osservato il cambiamento di una certa idea di creatività tramite i discorsi dei surrealisti e in parte dei futuristi riguardo la scrittura automatica. Ora è giunto il momento di parlare della cibernetica e di come essa abbia a sua volta cambiato le modalità del creare nella letteratura e nelle arti in generale, arrivando infine a trattare di questo movimento che si fa chiamare *promptismo*, formato da scrittori e artisti di varia estrazione che *giocano* con le reti neurali per integrare queste nuove tecniche nelle loro opere, per farne in fin dei conti degli strumenti di creazione.

Questa prospettiva nasce (o rinasce) con la cibernetica : non solamente nella forma di una analogia tra i corpi organici e macchinici, ma nella definizione di un sistema di credenze, di pratiche, in breve di un sapere, che concepisce la creatività come un fatto misurabile, e soprattutto riproducibile per mezzo di strumenti automatici ; e lo strumento per eccellenza diventa il computer, il cui potenziale di simulare il comportamento intellettuale umano, così come quello creativo, dovrà realizzarsi nella sua totalità. Claude Shannon, uno dei padri della cibernetica, avendole donato fondamento con la sua teoria matematica della comunicazione, espone nei suoi lavori la speranza di poter vedere un giorno in azione un computer che, al di là di risolvere problemi numerici, svolga delle mansioni non numeriche : “to work with logic, translate languages, design circuits, play games, co-ordinate sensory and manipulative devices and, generally, assume complicated functions associated with the human brain”<sup>13</sup>. Il computer deve corrispondere al cervello, ma si potrebbe dire che anche il contrario diventa vero : è il funzionamento del cervello, con le sue facoltà cognitive che erano state concepite come di sua esclusiva, inclusa la creatività, a rappresentare l'analogo del computer e dei suoi binarismi.

Comunicare e persino pensare, nel discorso cibernetico, diventano attività misurabili, se accettiamo di eliminare qualsivoglia considerazione d'ordine

12 R. Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, 2015, p. 239.

13 C. Shannon, “Computers and Automata”, *Proceedings of the IRE*, 41, 10, 1953, p. 1235.

psicologico e di tradurre il contenuto di un messaggio, la sua descrizione qualitativa, in un calcolo di quantità. La nozione di informazione poggia su questo : un computer non ha bisogno di comprendere la semantica per imitare la produzione di senso tipica dell'arte e di ogni altra attività umana, così si crede nella cibernetica di metà secolo. Dunque, parlare di informazione — una misura logaritmica della probabilità che un dato messaggio sia scelto fra altri in una situazione comunicativa — mette al centro del discorso cibernetico la capacità di trattare di creatività senza tener conto di tutto ciò che esiste al di fuori dei fatti ingegneristici. La convinzione è che una macchina sufficientemente complessa saprà eseguire in automatico tutto ciò che gli esseri organici fanno in autonomia.

“Là où la machine cybernétique fait merveille, c'est dans l'accomplissement des travaux ressortissant à la règle et à la routine, opérations que nous classons parmi les activités secondaires de l'esprit”<sup>14</sup>. Vi fu una, nient'affatto impreveduta, resistenza a quest'idea per cui la creatività non sarebbe esclusivamente umana. Ricadiamo così nell'opposizione fra coloro che sostengono che i corpi organici funzionano come delle macchine e coloro che, invece, dicono che la vitalità non è traducibile in calcolo.

Ancora oggi gli scettici rifiutano l'idea che le macchine possano essere creative, vedendo nelle loro produzioni nient'altro che una competenza molto acuta a classificare e correlare, a predire e compiere delle induzioni. Parallelamente a Barthes, che vedeva nell'automatismo dei surrealisti una sottomissione alla norma e al codificato, i critici contrari all'IA creatrice, contro l'automatismo dell'apprendimento profondo, partono da questo assoggettamento alla normatività statistica : “Rien qui ne tranche avec la norme, qui ne lui résiste, qui ne lui tient tête, ne peut émerger d'une telle procédure”<sup>15</sup>, dove la procedura in questione è il cosiddetto *trasferimento di stile*, che consiste nella generazione da parte di reti neurali di un'opera nello stile di un artista, attraverso dei processi di composizione aleatoria.

Barthes poneva l'imitazione, la mimesi di uno stile altrui, alla base della preparazione alla scrittura : dello sviluppo di un “desiderio” fanno parte queste istanze nelle quali non creiamo affatto, nel senso che non produciamo alcun oggetto “nuovo” né “originale”, attributi tanto vaghi e relativi quanto la creatività che dovrebbero definire.

La resistenza alla creatività artificiale in ogni sua forma spesso esclude considerazioni di ordine culturale, come anche spesso guarda all'emergenza di un fatto artistico come se esso fosse privo di senso storico. Nuovamente, si incontrano di rado studi dedicati ai procedimenti creativi degli artisti che integrano le reti neurali nella loro pratica, salvo nel caso in cui si tratti di artisti-programmatori che espongono le ragioni per cui hanno deciso di servirsi di questi strumenti.

---

14 E. Girardeau, “L'art et la cybernétique”, *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 1<sup>er</sup> février 1956, p. 434.

15 S. Reynal, “Entre processus stochastique et métriques d'évaluation : l'IA-créatrice”, *Philosophy Kitchen*, 14, 2021, p. 106.

Specificamente, come rimarcava Emilio Garroni nel suo saggio sulla *Creatività*, la facoltà umana di creare è, nel linguaggio ordinario, opposta a ciò che accade automaticamente. Ciò discende da una distinzione ancor più profonda tra ciò che è legato a regole rigide, credute naturali — si pensi all’istinto in quanto sinonimo di automatismo — e “cambiamento, la trasformazione, infine la creatività”<sup>16</sup>, che sono per contro le caratteristiche di un dominio culturale. Il binomio — eccolo, il binarismo — fra natura e cultura alimenta la diatriba riguardo la creatività, determinando di conseguenza una biforcazione nei modelli pedagogici che un lato e l’altro possono acquisire. Da una parte, si parlerà di “educazione” per indicare la trasmissione di conoscenze fra gli umani e soltanto fra essi ; dall’altra, l’automatismo può al massimo essere “addestrato” ed esso non è affatto trasmissibile : “L’addestramento si costituisce come una semplice modificazione del gioco e dell’economia istintuale”<sup>17</sup>. Nelle reti neurali, in effetti, si tratta di addestramento, per quanto venga chiamato “apprendimento” profondo l’insieme di processi tramite i quali si migliorano e raffinanano le capacità predittive, classificatorie o altre di una rete, per assicurarsi che essa sia capace di risolvere dei problemi di riconoscimento, di raggruppare più oggetti provenienti da una stessa classe, o persino di compiere operazioni di generazione stocastica di nuovi esempi di quella medesima classe.

Dovremo giudicare come meno artistica — meno “creativa” — un’opera d’arte prodotta con questi processi automatici ? È troppo presto per avanzare delle risposte definitive, malgrado gli scettici abbiano già dichiarato la fine della creatività, o perlomeno la sua messa in crisi, legata a questa nuova forma di produzione automatica. Tuttavia, accanto a loro, aumenta il numero di quelli che “promptano”.

Nella terminologia informatica, un *prompt* (un “invito”, una “domanda”) è un’indicazione della prontezza della macchina ad eseguire il prossimo comando che l’utente gli darà. Però, in senso più specifico, nel campo dell’apprendimento profondo, con *prompt* si intende anche la proposizione data come *input* a un programma al fine di ottenerne un *output*. Dunque, il “promptista” è l’individuo che interagisce con una macchina per mezzo di messaggi che contengono istruzioni per la produzione di qualcosa, che si tratti di una risposta in linguaggio naturale in una conversazione simulata, o di un’immagine. Le più note, al momento, a causa della loro accessibilità, sono le reti neurali che, “addestrate” su insiemi di dati visivi, possono riconoscere e classificare delle immagini ; di più, in certi casi la funzione eseguita è quella di produrre immagini a loro volta, della medesima classe, e persino di tradurne a partire da uno stimolo verbale, ovvero il *prompt*. Queste ultime reti neurali vengono addestrate ad associare descrizioni a figurazioni, parole a immagini. Ciò cui assistiamo da qualche anno è una vasta diffusione di questi mezzi artificiali nel campo dell’arte, in quanto ultimo strumento tecnico capace di trasformare i processi di creazione.

---

16 E. Garroni, *Creatività* (1978), Macerata, Quodlibet, 2010, p. 44.

17 Ivi, p. 45.

In sostanza, un *prompt* sarebbe un atto linguistico che può produrre degli effetti creativi<sup>18</sup>. Ciò richiede una certa abilità tecnica, di impegno, di misura e persino di costanza, quando ad esempio vogliamo ripetere un'operazione col minor grado di variazione, o per procedere per prova ed errore in vista di elaborare uno stile mediante l'uso del programma.

Nonostante i tempi recenti su cui stiamo ragionando, è stato già diffuso un *Manifesto del Promptismo* : pubblicato sul blog “Deeplearn”, un gruppo di artisti ha proposto la formazione di un vero e proprio movimento, alla maniera dei surrealisti e dei futuristi, fondato su un'idea dell'arte ai tempi del *machine learning*<sup>19</sup>. Siamo ancora nell'età dei manifesti artistici. La specificità di questo qui, tuttavia, è di essere stato scritto a partire da un modello linguistico chiamato GPT-3. L'“autorialità” artificiale del manifesto ci dona il filtro con cui interpretare l'idea artistica che lo fonda : è lo strumento tecnico, prim'ancora che l'artista, a farsi veicolo di una poetica, ovvero a divenire un attore individuabile e, di conseguenza, un soggetto enunciativo che presenta al pubblico la novella promptista. Se, per esempio, nei futuristi la macchina era l'oggetto mitico tramite cui passava una ispirazione che si esprimeva come pulsione euforica davanti alla civiltà delle macchine (e degli uomini-macchina), il promptismo testimonia in qualche misura un passo in avanti nella direzione aperta dai futuristi, la cui presenza intertestuale ed estetica nell'arte digitale contemporanea dovrebbe venire stabilita nella sua complessità.

Ma il promptismo fa qualcosa di più : poiché lo strumento diviene la “voce” di una poetica, ciò è esempio di una sensibilità artistica che pone al fulcro del suo immaginario, e della sua pratica creativa, la tecnica medesima che gli consente di esistere. L'IA creatrice diviene, alla fine, l'individuo che parla e si spiega ; diviene uno pseudo-autore, con la cui ambiguità e con lo straniamento che provoca dobbiamo ancora fare i conti. Ecco come apre il manifesto che i promptisti hanno fatto generare dal GPT-3 :

Promptism is a movement rooted in the technological advances of the 21<sup>st</sup> century that holds the potential to completely transform artistic practices. Promptism was founded in response to the growing concern that traditional art had become irrelevant to the modern world. Going beyond painting and sculpture, Promptist art involves the manipulation of new media, specifically computer generated imagery, animation, and the Internet. Its unique dynamism makes Promptism a dynamic vehicle for the expression of identity and the implementation of real-time feedback between itself and the spectator.<sup>20</sup>

Questo testo è il prodotto di una rete neurale : benché si tratti di un lavoro che non esclude affatto la presenza degli umani che l'hanno concepito — al contra-

---

18 Si rimanda alla classica definizione di atto linguistico contenuta in J. Austin, *How To Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

19 A esplorare alcuni fenomeni artistici al tempo del *machine learning* è S. Audry, *Art in the Age of Machine Learning*, Cambridge (MA), MIT Press, 2021. Una trattazione più generale del ruolo della macchina nell'arte contemporanea è invece A. Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2016.

20 GPT-3, “The Promptist Manifesto”, *Deeplearn*, 2022 (<https://deeplearn.art/the-promptist-manifesto/>).

rio —, questo manifesta comunque una modificazione in corso nell’agency che gli artisti ricercano nella creazione. Una estetica vicariale, dove la creatività è delegata agli strumenti tecnici, dove la scrittura si rende automatica ed estrinseca — o, meglio, automatica *in quanto* estrinseca, ossia istanziata dalla macchine stessa. Il computer e, oggi, più specificamente le tecniche di apprendimento profondo hanno cambiato le attitudini a creare, a lasciarsi ispirare, e occorre interrogare gli artisti digitali, le loro macchine e programmi, precisamente al livello in cui la creatività e il regolamento codificato si incontrano — ciò che lamentava Barthes nel caso della scrittura dei surrealisti —, poiché si tratta di descrivere come anche una produzione stocastica possa oggi giungere a dei risultati creativi.

## Conclusioni

Siamo ancora agli inizi : l’arte digitale e generativa cambia di mese in mese, sempre nuovi strumenti si aggiungono e nuove pratiche prendono forma. In parallelo, una semiotica della creatività potrebbe proporsi in quanto vera e propria scienza della creatività<sup>21</sup>. Essa avrà lo scopo di esaminare tutti questi cambiamenti e le loro origini, per domandarsi come questa apparente negazione dell’agency creativa propria degli umani possa giungere, invece, a dirci qualcosa di più su ciò che facciamo quando crediamo di agire creativamente. Un atto di creazione non può essere concepito come semplice atto di spontaneità o di fiducia nei propri mezzi, linguistici o tecnici, poiché si tratta pur sempre di atti e gesti che vivono nell’ambiguità tra programmato e inatteso, a metà tra la libertà dal controllo delle regole e la sottomissione a grammatiche e convenzioni. La creatività straniante che si manifesta nelle opere algoritmiche è questa ambiguità, l’ultima dimensione di una scrittura automatica che, a partire da surrealisti e futuristi, arriva ai nostri giorni.

## Referenze bibliografiche

- Audry, Sofian, *Art in the Age of Machine Learning*, Cambridge (MA), MIT Press, 2021.  
 Austin, John, *How To Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.  
 Barthes, Roland, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, 2015.  
 Breton, André, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1969.  
 Broeckmann, Andreas, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 2016.  
 Garroni, Emilio, *Creatività (1978)*, Macerata, Quodlibet, 2010.  
 Girardeau, Emile, “L’art et la cybernétique”, *Revue des Deux Mondes*, février 1956.  
 GPT-3, “The Promptist Manifesto”, *DeepLearn*, 2022 (<https://deeplearn.art/the-promptist-manifesto/>).  
 James, William, “Are we Automata?”, *Mind*, 13, 1879.  
 Jenny, Laurent, “Les aventures de l’automatisme”, *Littérature*, 72, 1988.  
 — *La fin de l’intériorité*, Paris, P.U.F., 2002.  
 Marinetti, Filippo Tommaso, “Manifesto tecnico della letteratura futurista” (1912), in AAVV, *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914.  
 Mercier, Charles, “Automatic Writing”, *British Medical Journal*, n° 1726, 1894.  
 Moles, Abraham, “Art et ordinateur”, *Communication et langages*, 7, 1970.

---

21 Una proposta antesignana è rintracciabile in A. Moles, “Art et ordinateur”, *Communication et langages*, 7, 1970.

Myers, Frederic W.H., “Automatic Writing, or the Rationale of Planchette”, *The Contemporary review* (1866-1900), 47, 1885.

Nadeau, Maurice, *Historie du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.

Prampolini, Enrico, “The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art”, *Broom : An International Magazine of the Arts*, 3, 3, 1922.

Reynal, Sylvain, “Entre processus stochastique et métriques d’évaluation : l’IA-créatrice”, *Philosophy Kitchen*, 14, 2021.

Shannon, Claude, “Computers and Automata”, *Proceedings of the IRE*, 41, 10, 1953.

---

**Résumé :** Qu’advient-il de la « créativité » lorsque l’écriture passe par l’automatisme ? Cela, d’abord chez les surréalistes, plus tard grâce à la cybernétique, enfin avec les techniques d’apprentissage profond. De l’écriture automatique dérivent aujourd’hui des techniques et des pratiques où se mêlent production textuelle et régulation programmée. Comment et en quel sens des processus stochastiques peuvent-ils générer des résultats « créatifs » ?

**Mots clefs :** automatisme, créativité, écriture, promptisme.

**Resumo :** A presente nota tem como objeto uma das formas possíveis da “criatividade” no campo literário, a saber, a escritura mediatizada por técnicas que a automatizam. Isso, inicialmente, com os surrealistas, depois graças à cibernética, e hoje mediante o *deep learning*. Como e em que sentido técnicas algorítmicas e práticas programadas de escrita podem produzir resultados “criativos” ?

**Abstract :** What happens to “creativity” when writing passes through automatism ? This issue will be explored first in French surrealism, then in relation with cybernetics, where creativity becomes a faculty of both human beings and machines, and finally in the context of deep learning techniques. There are today many techniques and practices that develop forms of automatic writing in which textual production and programmed regulation are mixed. How to account for the fact that some stochastic processes may generate “creative” results ?

**Riassunto :** Cosa accade alla “creatività” quando passa attraverso l’automatismo? Questa domanda verrà qui esplorata dapprima mediante i surrealisti francesi, poi mediante la cibernetica, dove la creativity diventa una facoltà attribuibile sia agli esseri umani che alle macchine, e infine mediante le tecniche di apprendimento profondo. Oggi emergono molte tecniche e pratiche artistiche che derivano direttamente dalla scrittura automatica, nelle quali la produzione testuale e la regolazione programmata si confondono. Come possiamo spiegare il fatto che dei processi statistici possano generare risultati “creativi”?

**Auteurs cités :** Roland Barthes, André Breton, Emilio Garroni, William James, Filippo T. Marinetti, Abraham Moles, Claude Shannon.

**Plan :**

Introduzione

1. A partire dalla scrittura automatica

2. Dalla cibernetica al “promptismo”

Conclusioni

Recebido em 10/10/2022.

Aceito em 11/11/2022.

# Reinventar-se. Anexo a um dossiê acabado

**Ana Claudia de Oliveira**

São Paulo, PUC-SP

**Eric Landowski**

Paris, C.N.R.S.

Ao tomar conhecimento do presente dossiê, pode-se constatar que, entre os “Campos específicos” em referência aos quais os contribuidores discutem a questão das relações entre, por um lado, uma forma ou outra de “regra” e, por outro, as condições de possibilidade de um fazer “criador”, falta um tipo de casos – um tipo que, dada a sua grande generalidade, é essencial.

É o caso no qual o que se cria é o criador mesmo.

A isso corresponde uma expressão hoje muito em voga : *reinventar-se*. Na mídia, é usada constantemente e pode ser aplicada a praticamente qualquer sujeito, individual ou coletivo. Alguns exemplos : “O partido X soube se reinventar no bom momento”, “Os Corinthians precisariam se reinventar”, “Para um artista, se reinventar a cada dia é uma necessidade vital”, “Após o fracasso, ele se reinventou de modo estupendo”.

Como sempre quando se fala em invenção, inovação ou criação, também tem-se basicamente, nos enunciados citados, alguém que atua (de modo inventivo, inovador ou criativo) e, como resultado esperado (ou já obtido) de sua ação, algo novo : no caso, um indivíduo ou um grupo “reinventado”. Contudo, entre invenção e *reinvenção* (de si) há uma diferença estrutural (sintática) importante. No primeiro caso, na invenção clássica, como na criação, o que é obtido no fim

do processo é algo que possui sua própria identidade, distinta da identidade de quem o produziu. Por exemplo, embora se diga comumente “um Vermeer” em vez de “um quadro de Vermeer”, a pintura exposta no museu é obviamente outra coisa que o pintor. O mesmo com a solução inédita inventada pelo matemático para algum problema, ou o novo aparelho técnico inventado por um engenheiro.

Ao contrário, na configuração que nos interessa, o inventor e o inventado (ou reinventado) se confundem. Em termos semióticos, isso quer dizer que, em vez de transitivo, o processo, o fazer gerador de novidade, se tornou reflexivo. O mesmo ator é o produtor e o produto do processo. Ele é o performer da própria transformação. E enquanto tal, ele trabalha a partir de uma matéria prima que, ela também, é ele mesmo, considerado no estado anterior à própria “reinvenção”. Conforme a clássica esquematização semio-narrativa, aqui temos, portanto, o sincretismo de três actantes em um único ator : um sujeito de estado 1 (antes da reinvenção), um sujeito de estado 2 (após a reinvenção), e, entre eles, um sujeito do fazer transformador, ou re-formador, dir-se-ia mais especificamente no caso.

Ao analisar com a ajuda desse modelo elementar os discursos que evocam ou colocam em cena processos de “reinvenção de si”, um aspeto interessante, tanto semioticamente quanto na vida, são as relações entre S1 e S2. O segundo sendo uma transformação do primeiro, ou, mais exatamente, sendo ainda o primeiro, mas em parte, e só em parte transformado (pois ele fica a mesma pessoa, com o mesmo nome, o mesmo corpo), entende-se que eles necessariamente se assemelham, ao mesmo tempo que se distinguem. E curiosamente, nos contextos observados, o que diferencia o segundo do primeiro é sempre percebido, do ponto de vista axiológico, como positivo. Quem se reinventa se melhora. “Reinventar-se” seria por definição fazer um progresso. E, mais precisamente, esse progresso é geralmente descrito como uma liberação. Quem se reinventou é alguém que tomou a iniciativa de sair de um estado inicial visto como constrangedor, rotineiro e estéril, como a submissão a uma ordem pesada, e que, num belo dia, teve a coragem de escapar-se para adentrar um outro mundo, aberto, no qual ele enfim pode se sentir à vontade e no qual ele vai, sem dúvida, conseguir se realizar.

Está claro que toda essa visão pressupõe uma concepção bem definida do elemento complementar que ocupou os contribuidores do dossiê, isto é uma certa ideia do papel da *regra* em relação com as potencialidades criativas dos indivíduos. No discurso midiático sobre o “reinventar-se”, assim como numa grande parte (a parte hoje mais ao gosto do dia) de uma enorme quantidade de manuais do “saber viver”, a regra — todos os usos sociais e mais geralmente tudo o que enquadra o atuar das pessoas — cumpre o papel de um verdadeiro anti-actante (de um anti-destinador) que aprisiona o sujeito, o impede de realizar-se e sufoca escandalosamente as infinitas capacidades que possui.

A esse discurso fácil e um tanto demagógico, podemos opor outra visão, mais matizada e semioticamente talvez mais fundada.

Primeiramente, um olhar mesmo rápido sobre vários exemplos do reinventar-se tal como apresentado na imprensa a respeito de personalidades públicas permite constatar que, frequentemente, a operação pretensamente transformadora da pessoa consiste, na realidade, em ela simplesmente mudar de universo de referência, em sair de um dado ambiente para adotar os mores, os modelos comportamentais, as estratégias sociais, a visão de mundo — numa palavra, as “regras de vida” — de algum outro microuniverso social. Neste caso, pode-se certamente falar de metamorfose, mas não de criação : muda-se de regras, sem por isso inventar nada novo.

Segundo, se se pensar em casos nos quais parece se tratar de mutações mais profundas da pessoa, é de se perguntar se, em vez de a redefinição de si mesmo passar pelo rechaço mais ou menos radical de um dado sistema de regras (o que arrisca se reduzir à simples substituição de um primeiro sistema por outro, como acabamos de ver), a mutação não passa, antes do mais, por um maior *domínio* da regra, começando por uma maior compreensão dela. Para tal, a pessoa precisa, como dizia Greimas, “olhar de mais acima”, necessita entender em que quadro mais geral as regras pontuais se inscrevem. Precisa perceber o *sentido* que elas têm. Só isso lhe permitirá ultrapassar a alternativa entre obedecer e transgredir. Então, sem ter que opor-se frontalmente às regras, torna-se possível para ele jogar com elas<sup>1</sup>, o que quer dizer aproveitá-las para desenvolver formas novas em tal ou outro domínio de atividade, redefinindo a própria relação, enquanto sujeito, em frente delas.

Construir-se ressignificando as normalidades, talvez seja isso reinventar-se “de verdade”, reinventando o sentido.

---

<sup>1</sup> Sobre esse aspecto lúdico, o caso do policial descrito no dossiê por Massimo Leone é exemplar ao mesmo tempo que divertido.

# Phénoménologie du langage et analyse sémiotique du discours

**Ahmed Kharbouch**

Université Mohamed Premier, Oujda (Maroc)

## Introduction

La phénoménologie du langage que promeut Jean-Claude Coquet dans ses deux derniers livres table sur l'existence d'une continuité nécessaire, souvent occultée ou méconnue, entre le langage, la réalité et l'être<sup>1</sup>. Elle soutient l'idée que les « choses mêmes » sont partie prenante de l'activité de langage, aussi bien écrite qu'orale. Plus précisément et formulé en termes empruntés à la philosophie grecque, le langage est le lieu de l'articulation hiérarchisée de la *phusis* (la « force de vie » ou la « nature »<sup>2</sup>) et du *logos* (la raison ou la pensée discursive) ; hiérarchisée, car la *phusis* est conçue comme le fondement du *logos* et correspond, de cette manière, au *Lebenswelt* que la phénoménologie s'est évertuée à penser à partir de Husserl.

---

1 J.-Cl. Coquet, *Phusis et Logos. Pour une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007 ; *Phénoménologie du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2022.

2 Il s'agit, selon P. Aubenque, d'« un des concepts fondamentaux de la philosophie grecque » que les Romains ont traduit par *natura* et qui n'est pas à rabattre totalement sur le « concept moderne de nature ». En effet, il renvoie chez Aristote à un « principe immanent à l'être naturel » et chez les Stoïciens à un « principe immanent d'organisation, d'une finalité interne », dans la mesure où les Grecs comprenaient « le sens de l'être comme *phusis* » (« Physis », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Albin Michel / Encyclopaedia Universalis, 2000, pp. 1493-1499).

## L'ambivalence du langage : *phusis* et *logos*

Pour mener à bien sa réflexion sur le lien entre les dimensions constitutives du langage, Coquet ne s'est pas appuyé sur la phénoménologie classique, celle qui *grosso modo* est centrée sur l'Ego transcendantal et sur les conditions de la connaissance ; il a plutôt choisi de se référer à la phénoménologie « occulte » ou « implicite » dans les grands textes d'Emile Benveniste et d'Aristote, ou encore aux « analyses phénoménologiques », en deçà de la « philosophie proprement dite », de Merleau-Ponty consacrées à la « chair » et au « monde-de-la vie »<sup>3</sup>. Ces trois penseurs ont eu, pour lui, le grand mérite de ne pas oblitérer la relation de continuité entre le langage et l'être ou le rapport nécessaire du *logos* à la *phusis*.

En effet, traditionnellement et d'une manière générale, le lien entre le langage et la réalité a été surtout pensé comme un rapport de référence ou de renvoi entre deux ensembles indépendants : le langage d'un côté, la réalité de l'autre. La pensée logique a pu ainsi traiter du problème de la vérité comme d'un problème d'adéquation référentielle. Et vu le prestige de la logique, la plupart des disciplines ayant trait au langage ont adopté aisément et naturellement cette attitude. La phénoménologie du langage considère au contraire que la non-séparation entre la réalité et le langage et donc entre la *phusis* et le *logos* est une prise de position qui se situe clairement en-deçà de la pensée logique, car elle constitue en fait son fondement phénoménologique.

C'est en essayant de penser ce « fondement » de la pensée rationnelle que Paul Ricœur note de prime abord qu'il est le lieu d'un « paradoxe » dans la mesure où « le langage n'est pas premier, ni même autonome, il est seulement l'expression seconde d'une appréhension de la réalité articulée plus bas que lui, et pourtant c'est toujours dans le langage que sa propre dépendance à ce qui le précède vient se dire »<sup>4</sup>. Pour sa part, Emile Benveniste, que Coquet considère comme l'introducteur des thèmes phénoménologiques dans la réflexion sur le langage<sup>5</sup>, pense, lui, ce « fondement » non comme la manifestation d'un paradoxe, mais comme correspondant à la « fonction » même du langage, par opposition à sa « forme », objet habituel du linguiste. Cette fonction n'est autre que de « reproduire la réalité ». Autrement dit, à travers l'activité de langage, orale ou écrite, l'« événement » (ce qui est perçu et éprouvé) et « l'expérience de l'événement » (ce qui est pensé et jugé) sont produits une seconde fois pour être partagés avec autrui<sup>6</sup>.

C'est donc cette co-présence nécessaire des « affections » que le monde détermine chez nous, en tant que sujets parlants et écrivains, et de l'activité intellectuelle que nous engageons pour les penser et les juger, qui fait que pour Coquet le langage est bi-dimensionnel ou ambivalent. Concrètement, et c'est ce

3 M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 133.

4 P. Ricœur, « Philosophies du langage », *Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 950.

5 J.-Cl. Coquet, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, P.U.F., 1997, pp. 73-79. Le chapitre intitulé « Note sur Benveniste et la phénoménologie » est dédié à Paul Ricœur.

6 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. I, 1966, pp. 24-25.

qui constitue l'originalité de cette prise de position, le langage possède un double versant : « sémiotique » et « existentiel ». En effet, comme l'exprime Benveniste, « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à vivre »<sup>7</sup>. C'est ainsi qu'on peut comprendre le fait que les œuvres de langage que nous lisons et interprétons nous offrent, selon les termes de Ricœur, un « monde habitable » qui est « un monde virtuel dans quoi il serait possible d'habiter (...) un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres »<sup>8</sup>.

## Les prédicats cognitifs et les prédicats somatiques

Pour bien situer l'option phénoménologique de Coquet, rapprochons-la de celle défendue par Hendrik Pos, un phénoménologue qui a beaucoup réfléchi sur les problèmes du langage et de la linguistique<sup>9</sup>. Dans le cadre de la perspective phénoménologique commune (« aller aux choses mêmes »), Pos essaie de distinguer, d'un côté, la participation impensée à l'activité du langage, à savoir l'activité quotidienne du locuteur qui est essentiellement de nature « pré-scientifique », et, de l'autre, l'observation, de nature objectivante, adoptée par le linguiste travaillant dans le cadre d'une « science du langage ». Pos considère la première comme le socle, le *Lebenswelt* de la seconde. Coquet tient évidemment compte de ce premier dédoublement « subjectal », pourrait-on dire, mais il s'appuie en plus, précisément pour « aller aux choses mêmes », sur un autre dédoublement qui touche cette fois l'objet de la participation ou de l'observation, le langage, et détermine son ambivalence. En effet, l'activité de langage en elle-même est à la fois *phusis* et *logos*, la seconde dimension, la plus apparente, n'étant qu'une « traduction » de la première, fondamentale. L'observateur est donc lui aussi convié, dans sa visée scientifique, à tenir compte de cette déhiscence « objectale ».

De cette façon, Coquet invite les analystes à rendre justice à « l'ambiguïté fondamentale »<sup>10</sup> du langage en montrant qu'elle est la conséquence obligée de la présence hiérarchique en son sein des deux dimensions : la *phusis* comme socle et fondement du *logos*. Le *logos* traduit la *phusis* dans ses catégories et celle-ci transparaît nécessairement, pour l'analyste voulant aller aux « choses-mêmes », à travers cette traduction. On doit de ce fait être attentif non seulement aux « prédicats cognitifs » relevant du *logos* (*penser* le monde) mais aussi aux « prédicats somatiques » traduisant le contact premier et charnel avec le réel (*vivre* le monde), car leur rôle est de noter « la perception, la durée d'un phénomène, son apparition ou sa disparition, ou le contact, en particulier la position dans l'espace, la proximité ou l'éloignement, ou le degré d'un affect, etc. »<sup>11</sup>.

7 *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. II, 1974, p. 217.

8 *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 288.

9 Cf. le recueil d'articles publié sous le titre *Ecrits sur le langage*, Genève, Sdvig press, 2013. Voir en particulier le chapitre « Phénoménologie et linguistique ».

10 Expression empruntée à A. Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, II, Paris, Ophrys, p. 44.

11 J.-Cl. Coquet, *Phusis et Logos*, *op. cit.*, p. 8. Voir aussi *Phénoménologie du langage*, *op. cit.*, pp. 41-46.

Donnons un exemple de ce dédoublement prédicatif en nous appuyant sur un texte familier aux sémioticiens qui ont pratiqué leurs « classiques » ; nous voulons parler du passage du roman *Palomar* d'Italo Calvino analysé par Greimas dans son beau petit livre sur l'expérience esthétique<sup>12</sup>. Arrêtons-nous sur les prédicats qui notent des procès perceptifs : /voir/ et /toucher/. Parfois, dans certains textes, comme dans l'extrait de *Palomar*, ces prédicats traduisent non pas un procès perceptif habituel où il s'agit fondamentalement de reconnaître un objet du monde commun, mais des expériences perceptives « pour-soi », où l'objet n'est plus un « objet » aux contours délimités mais un « quasi-objet »<sup>13</sup>. De même, le « sujet », ou plus exactement l'instance énonçante projetée textuellement comme à l'origine du procès perceptif, n'est plus un sujet mais un « quasi-sujet » ou un « non-sujet ». C'est ainsi que dans le passage de *Palomar*, le narrateur « re-produit » pour nous, pour notre très grand plaisir, une expérience perceptive singulière vécue par son personnage, Palomar. Notons que le narrateur réduit son angle de vue pour épouser celui de Palomar (en narratologie, on parle d'une « vision avec »). Le narrateur tient par procuration le « discours » que peut tenir le personnage. Celui-ci se trouve en présence d'une jeune femme qui, sur une plage déserte, « prend le soleil les seins nus ». Palomar se trouve déchiré entre l'observation de la bienséance de la morale bourgeoise qui lui dicte de détourner les yeux et son sens esthétique interpellé par la beauté de la poitrine féminine. Il s'agit pour lui, en quelque sorte, de trouver une « bonne distance » (« *da una certa distanza* ») d'observation ou de contemplation qui lui permettrait d'apprécier la beauté offerte à son regard tout en obéissant aux impératifs de la bienséance. Pour cela, il faut que son regard soit à la fois « évasif et protecteur », insistant et non insistant !

Nous avons ainsi affaire, au cours de cette expérience esthétique, à un « quasi-objet ». Car il ne s'agit pas de percevoir (/voir/ et /toucher/) le sein nu de la femme mais plutôt ses qualités esthétiques suscitées justement par le corps percevant — qualité visuelle, le « *guizzo* », qui fait du sein « *una visione* », une sorte d'épiphanie, et qualité tactile : « *la pelle tesa* », la « *consistenza* ». Le déroulement de l'expérience dans le temps montre aussi que nous avons affaire à deux phases où le /voir/ domine, entre lesquelles s'intercale la phase du /toucher/. La première phase connaît deux types de /voir/ : celui d'une instance judiciaire qui vise à exercer une « objectivité impartiale » et celui d'un corps jouissant qui perçoit le *guizzo*. L'instance corporelle est impliquée aussi par le verbe « effleurer » (*sfiurare* qu'on peut aussi traduire par « frôler ») car nous sommes clairement ici en présence d'un « clivage du moi » (*Ichspaltung*) qui, pour Freud, met en cause « principalement les relations du moi et de la "réalité" » et qui apparaît dans la schizophrénie ou, moins dramatiquement, dans le fétichisme, comme c'est

12 *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987. Le passage en italien et sa version française se trouvent pp. 25-26. Le même passage du roman de Calvino est cité et commenté par Coquet dans *Phénoménologie du langage*, pp. 42-43 et 197-198.

13 *Phénoménologie du langage*, p. 199. Greimas note dans son commentaire que par « de petits procédés, en apparence insignifiants, de l'écriture », le texte opère un « changement d'isotopie qui intervient entre la vue "ordinaire" et la "vision extraordinaire" du monde » (p. 27).

clairement le cas pour Palomar<sup>14</sup>. Dans ces cas régis par le désir ou, plus précisément, par la *pulsion*, le « réel » et le « non-réel » « intersectent, au risque de faire disparaître ou du moins s'amoinrir la notion même de réalité [commune] »<sup>15</sup>. Mais comme nous sommes dans le cas d'une pulsion fétichiste, le *logos* ne tarde pas à reprendre le dessus. C'est ainsi que dans la dernière phase du processus expérientiel transcrite par Calvino, on voit réapparaître finalement l'instance judiciaire avec son regard à la fois « évasif et protecteur ».

A la lumière de ce texte, on peut préciser la définition du « quasi-objet » associé à certaines formes de prédicats somatiques : nous avons affaire à des quasi-objets quand ce qui est visé par les procès perceptifs, ce ne sont pas les objets eux-mêmes mais leurs *qualités*, qui, elles, ne sont pas immédiatement perceptibles et ne relèvent pas du monde du sens commun. Cela a pour conséquence une absence de séparation tranchée entre le « réel » et le « non-réel », ce qui donne lieu à un discours dont le support véridictoire est non pas les habituels « Il vrai » ou « On vrai » mais un « Je vrai » ou un « Ça vrai »<sup>16</sup>. Notons aussi, pour terminer, que comme, dans le texte de Calvino, le prédicat /voir/ débouche insensiblement sur le procès /toucher/ en faisant passer d'une manière tout aussi insensible le sein du statut d'objet à celui de quasi-objet, on peut dire que nous sommes en présence d'un cas de *synesthésie*, à la manière baudelairienne, qui n'est, de ce fait, que cette intersection entre le réel et le non-réel que seule rend possible l'instance corporelle immergée dans la *phusis*.

### **La théorie des instances énonçantes comme sémiotique discursive**

Comme le lecteur l'aura compris à partir de ces quelques remarques sur le texte de Calvino, la phénoménologie du langage débouche, pour Coquet, sur une approche sémiotique du discours ou, pour faire court, sur une sémiotique discursive, appelée par lui « théorie des instances énonçantes ». Il s'agit bien d'une *théorie sémiotique* puisqu'elle se donne pour objet de connaissance la *sémiosis*. Articulant les ensembles signifiants, la *sémiosis* est définissable comme l'association étroite, lors de l'énonciation (c'est-à-dire de la production du sens), d'un plan de l'expression constitué par le faire verbal et/ou non verbal du producteur de la signification et d'un plan du contenu qui n'est autre que la manifestation de l'identité de ce producteur, et donc de son rapport au monde, à la fois charnel (*phusis*) et cognitif (*logos*)<sup>17</sup>. En effet, d'une manière générale, le « sujet sémiotique » ne se contente pas seulement de dire et d'agir, mais, de plus, il énonce son identité en réponse à la question implicite de l'instance de

14 Cf. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p. 67.

15 J.-Cl. Coquet, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 176.

16 Sur ces quatre « supports véridictaires » du discours, cf. J.-Cl. Coquet, *Le discours et son sujet, op. cit.*, pp. 175-186 et *Phusis et Logos, op. cit.*, pp. 135-152.

17 Pour E. Benveniste, « dans l'énonciation, la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde ». *Problèmes...*, *op. cit.*, vol. II, p. 82.

réception (lecteur, spectateur, analyste) : *qui* est-il pour dire ou faire ce qu'il dit ou ce qu'il fait ? Le « discours » est conçu dans cette optique comme centré, dans une relation de *dialogue* qu'il instaure nécessairement avec son instance de réception, sur la réponse à la question primordiale pour le phénoménologue interrogeant l'activité de langage et le « parcours d'identité » qu'elle implique nécessairement : *qui ?*<sup>18</sup> En termes hjelmsleviens, l'énoncé n'est, pour ainsi dire, que le plan de « dénotation » pour l'énonciation de l'identité qui constitue, de cette façon, le plan « connotatif » de la sémiotique : le « sujet sémiotique » *s'énonce* dans et à travers son énoncé. « S'énoncer » veut dire essentiellement se faire connaître d'autrui comme doté d'une certaine identité (être quelque chose ou quelqu'un) ou, en termes phénoménologiques, comme l'origine de l'expression d'un rapport au monde. De cette manière, la pratique sémiotique s'articule sur la phénoménologie du langage, ce qui lui permet de tenir compte du lien étroit qui se tisse, dans le « discours », entre le *vécu* et le *sens*<sup>19</sup>.

Arrêtons-nous un moment sur la notion de « discours » et sur ses implications pour la théorie sémiotique. Dans une première approche, on peut dire que le « discours » est une organisation signifiante dont le « trait fondamental » et « premier » est d'être constituée « par un ensemble de phrases où quelqu'un dit quelque chose à quelqu'un à propos de quelque chose »<sup>20</sup>. Le « discours » correspond donc à la dimension transphrastique du langage articulé et son spectre conceptuel se trouve aisément homologable à celui du terme « texte ». C'est de cette façon qu'il est généralement considéré dans la tradition sémiotique inaugurée par Greimas. Il faut cependant noter que certains sémioticiens pensent que leur discipline doit aussi intégrer les « pratiques vécues » — des « présences humaines en action » —, autrement dit non seulement le « discours » sur les « choses » mais les choses mêmes<sup>21</sup>. Cette généralisation de l'objet de la sémiotique est d'ailleurs pressentie par Greimas lui-même quand il affirme qu'« on peut identifier le concept de *discours* avec celui de procès sémiotique », autrement dit avec « un ensemble de *pratiques discursives* : pratiques linguistiques (comportements verbaux) et non linguistiques (comportement somatiques signifiants, manifestés par les ordres sensoriels) »<sup>22</sup>. Il n'en reste pas moins que ce qui fait finalement signifier les « pratiques vécues », ce sont en fait les discours tenus sur elles, étant donné que dans l'univers sémantique, le langage constitue l'*interprétant* ultime de toutes les formations signifiantes qu'on peut trouver dans l'espace social global. En effet, avant même Benveniste, qui considérait que la langue est « l'interprétant de la

18 Cf. P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard (Folio), 2004, pp. 382-384.

19 Il s'agit d'une option générale défendue par la sémiotique *de deuxième génération* qui estime que « la saisie des significations discursivement articulées n'exclut pas mais incorpore l'expérience sensible d'un monde éprouvé comme faisant immédiatement sens ». E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004, p. 6.

20 P. Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Seuil, 1986, p. 110.

21 Voir par exemple E. Landowski, *op. cit.*, pp. 15-16 et 26-29.

22 A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 102.

société »<sup>23</sup>, Greimas affirmait dans son texte fondateur de 1956 que la langue en tant que « totalité des messages échangés », autrement dit des discours tenus par les membres de la société, constitue le « signifiant » recouvrant « un vaste signifié dont l'extension correspondra, à peu de choses près, au concept de culture »<sup>24</sup>.

Le « texte » apporte cependant une spécification supplémentaire au terme général de « discours » dans la mesure où

l'écriture rend le texte autonome à l'égard de l'intention de l'auteur. Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire. Signification verbale, c'est-à-dire textuelle, et signification mentale, c'est-à-dire psychologique, ont désormais des destins différents (...); autrement dit, grâce à l'écriture, le « monde » du *texte* peut faire éclater le monde de *l'auteur*.<sup>25</sup>

Cela est possible parce que dans le cas du texte, à la « proximité du sujet parlant à sa propre parole se substitue un rapport complexe de l'auteur au texte, qui permet de dire que *l'auteur est institué par le texte*, qu'il se tient lui-même dans l'espace de signification tracé et inscrit par l'écriture ; *le texte est le lieu même où l'auteur advient* »<sup>26</sup>. Dans cet ordre d'idées, le terme « auteur », comme l'affirme Ricœur, « dit plus que locuteur », dans la mesure où il désigne « l'artisan en œuvres du langage ». Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, « l'objectivation du discours » sous forme de texte ou d'œuvre « ne supprime pas le trait fondamental, et premier du discours, à savoir qu'il est constitué par un ensemble de phrases où quelqu'un dit quelque chose à quelqu'un à propos de quelque chose »<sup>27</sup>.

La catégorie de l'« auteur » est partie prenante de l'analyse textuelle pratiquée dans le cadre de la théorie des instances énonçantes. Il y représente l'équivalent de l'« instance énonçante d'origine ». Dans le « processus de la production du discours », il revient en effet à l'auteur, instance énonçante originaire, de « déployer l'événement », c'est-à-dire de le « re-produire ». Dans cette entreprise, chacune des composantes de l'identité sémiotique de l'auteur intervient dans la mise en forme discursive de cette « re-production » :

la mise en forme verbale est assurée par le sujet, la composante judicative [de l'instance d'origine] (...) quelle que soit par ailleurs l'instance *a quo* qu'elle transcrit, soit le non-sujet, ou son complémentaire, le tiers immanent, ou encore le complémentaire [du sujet], le tiers transcendant. Ces quatre composantes de l'instance d'origine, c'est-à-dire de l'auteur tel qu'il se fait connaître à nous dans son activité de langage (...) sont doublement dépendants, d'une part du régime d'autonomie ou d'hétéronomie dont elles relèvent, d'autre part de l'axe sur lequel elles sont placées, celui de la *phusis* ou celui du *logos* ». <sup>28</sup>

23 E. Benveniste, *Problèmes...*, vol. II, p. 95.

24 A.J. Greimas, « L'actualité du saussurisme », *Le français moderne*, 3, 1956, p. 196.

25 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 111.

26 *Ibid.*, p. 142. Nous soulignons.

27 *Ibid.*, pp. 110-111.

28 J.-Cl. Coquet, *Phusis et Logos*, p. 71.

Ainsi, identifier, dans le cadre de l'analyse sémiotique, les instances énonçantes auxquelles est rapporté l'organisation transphrastique du discours, plus spécifiquement du texte, c'est en fait mettre au jour la structuration signifiante propre à ces ensembles signifiants étant donné que « la configuration singulière de l'œuvre et la configuration singulière de l'auteur sont strictement corrélatives »<sup>29</sup>. De ce fait, l'analyse sémiotique du discours en termes d'instances énonçantes rend possible la détermination de cette « configuration » de l'auteur, plus précisément de son rapport au monde, aussi bien *phusis* que *logos*.

### Les instances énonçantes dans l'analyse sémiotique du texte

Pour donner un exemple textuel précis de ce processus aboutissant à la construction de l'identité sémiotique de l'auteur et du monde habitable qu'il propose aux lecteurs, nous allons prendre appui sur l'analyse des cinq premiers paragraphes d'un roman populaire de la série des James Bond, *Goldfinger*, de Ian Fleming :

James Bond, dans la salle d'attente de l'aéroport de Miami, se livrait à des considérations sur la vie et la mort, après avoir avalé deux doubles bourbons.

Tuer faisait partie de son métier. La chose ne lui plaisait guère, mais, lorsqu'il y était obligé, il la faisait de son mieux et l'oubliait le plus vite possible. En tant qu'agent secret dont le matricule était précédé du rarissime double 0 (ce qui lui conférait le droit de tuer où et quand il le jugeait bon), il était de son devoir de considérer la mort avec autant de calme qu'un chirurgien. Lorsque cela arrivait, c'est qu'il n'y avait pas d'autre solution à envisager. Les regrets étaient superflus. Bien plus, l'idée de la mort était profondément ancrée en James Bond.

Malgré cela, il avait ressenti une curieuse impression lorsque le Mexicain était mort. Non pas que l'homme n'eût pas mérité de mourir : c'était un de ces bandits qu'à Mexico on nomme *capungo*, c'est-à-dire un tueur qui tue pour quarante pesos, somme ridicule équivalant à peu près à vingt-cinq shillings. (Quand même, on avait dû lui donner davantage pour essayer de tuer Bond).

Il suffisait de le voir pour comprendre qu'il avait dû faire de la corde raide entre la souffrance et la misère depuis qu'il avait été mis au monde. Il était presque certain que sa mort avait été une délivrance.

Pourtant lorsque (moins de vingt-quatre heures plus tôt) Bond l'avait tué, la mort s'était emparée du *capungo* avec une telle rapidité que l'exécutant avait eu l'impression de voir, sur les lèvres du Mexicain, le souffle de la vie qui s'échappait comme un oiseau.<sup>30</sup>

Notre choix de ce passage n'est pas innocent. On le verra plus loin, notre objectif est de rapprocher et de différencier notre propre analyse (qui cherchera à ne pas oblitérer la dimension de la *phusis*) de celle menée par un autre sémioticien, Umberto Eco, qui, lui, table uniquement sur le *logos*. Les romans de Fleming, on le sait, ont fait l'objet d'une étude importante d'Eco, centrée sur les « structures narratives »<sup>31</sup>.

29 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 110.

30 Paris, Robert Laffont, 1986, p. 5.

31 U. Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, 8, 1966, et « Le structure narrative in Fleming », *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milan, Bompiani, 1986.

*Goldfinger* est le septième roman de la série, mais pour comprendre les remarques qui vont suivre, il faut se référer au premier, *Casino royal*, où James Bond confie ses doutes sur la validité morale de son métier à son collègue Mathis. Celui-ci balaie ses doutes existentiels en recommandant à Bond de ne jamais se poser ce genre de questions et de se contenter d'être une parfaite « machine » à tuer au service de son pays :

Entourez-vous d'êtres humains, mon cher James. Il est plus facile de se battre pour eux que pour des principes. Mais, ajouta-t-il en riant, ne me décevez pas en devenant humain vous-même. Nous perdrons une merveilleuse machine.<sup>32</sup>

Cependant, nous constatons que, malgré ces conseils et cela dès le début de *Goldfinger*, notre héros se pose justement ce genre de questions en se livrant à « des considérations sur la vie et la mort ».

La première forme que prend la figure de l'auteur de ce texte en tant qu'instance énonçante d'origine est celle d'un narrateur qui se présente à nous comme une instance judiciaire (un *sujet*) visant avant tout à *expliquer* le monde mis en scène : si Bond se livre à « des considérations sur la vie et la mort », c'est parce qu'il a « avalé deux doubles bourbons ». Le whisky prête à la rêverie, c'est bien connu. Cette volonté de tout justifier est aussi clairement manifeste dans les parenthèses à l'adresse de son lecteur que le narrateur insère au milieu de la transcription du contenu des « réflexions » de Bond.

Cependant, quand le centre discursif devient Bond — à savoir, en l'occurrence, un « émetteur » du discours au second degré<sup>33</sup>, dans la mesure où le narrateur, grâce au procédé formel de la « vision avec », accorde son regard sur celui du personnage —, son identité en tant qu'instance énonçante projetée se pluralise et se diversifie. Au cours de sa rêverie à l'aéroport, il apparaît comme un *quasi-sujet*, c'est-à-dire comme une instance dont le jugement est affaibli sous l'action envahissante du corps : comme l'explique le narrateur, c'est le fait d'avoir « avalé deux double bourbons » qui l'a amené à « se livrer à des considérations sur la vie et la mort » alors qu'« il était de son devoir de considérer la mort avec autant de calme qu'un chirurgien ». Puis, dans le deuxième paragraphe, nous avons affaire clairement, avec la mention à la fois de la fonction sociale de Bond (« agent secret ») et du fait qu'il est doté du « matricule précédé du rarissime double 0 », à la manifestation de l'instance transcendante (l'institution britannique du contre-espionnage) qui fait de Bond un *non-sujet* « fonctionnel », au faire stéréotypé et programmé comme le serait celui d'une machine. C'est en effet cette instance institutionnelle qui lui dicte son « devoir de considérer la mort avec autant de calme qu'un chirurgien ».

Cependant, une autre force, cette fois immanente et naturelle, manifeste sa présence, d'abord à travers les réflexions que fait Bond à propos du *capungo*

32 I. Fleming, *Casino royal*, Paris, Plon, 1986, p. 130.

33 Nous sommes ici en présence de ce cas de narration dont parle R. Barthes, où le narrateur limite « son récit à ce que peuvent observer ou savoir les personnages : tout se passe comme si chaque personnage était tour à tour l'émetteur du récit » (« Analyse structurale du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 25).

comme pour en justifier l'assassinat (« il était presque certain que sa mort avait été une délivrance »), et ensuite durant la remémoration de « l'impression bizarre » ressentie par le protagoniste au moment de tuer son ennemi. Cette force immanente a un nom : la *pitié*, définie par les dictionnaires d'usage comme la « sympathie » qui naît de la perception des souffrances d'autrui et qui « fait souhaiter qu'elles soient soulagées ». Il s'agit d'une passion souvent considérée comme à l'origine et au fondement des sociétés humaines<sup>34</sup>. Le *capungo* n'est pas un compatriote de Bond ; il ne le connaît pas, il est même son ennemi mortel, et pourtant, il éprouve de la pitié pour lui. Il est évident qu'en l'occurrence, le protagoniste s'énonce comme n'étant pas réduit seulement à assurer la fonction d'une « merveilleuse machine » destinée par l'institution sociale à tuer efficacement.

En réfléchissant sur ce qui lui arrivé, Bond se projette dans le passé (« moins de 24h plus tôt », précise le narrateur) pour essayer de caractériser l'expérience perceptive singulière vécue par lui et qu'il définit comme une « curieuse impression ». Il s'agit d'un phénomène perceptible qui s'est imposé à lui, quand, siège de la passion qu'est la pitié, il se trouve transformé insensiblement en non-sujet, privé de jugement. L'identification à autrui s'est manifestée chez lui d'une façon « curieuse » : immédiate et fugace comme une sorte d'épiphanie. En effet, Bond, instance corporelle, perçoit ce qui n'est pas *normalement* perceptible : un événement (la vie qui quitte le corps du *capungo*) à la fois très rapide (« une telle rapidité ») et assez lent « s'échapper comme un oiseau ». Pour le sujet-observateur situé dans le « *Mitwelt* » (le monde commun), la rapidité et la lenteur sont deux propriétés distinctes des phénomènes perceptibles et ne peuvent se conjindre pour caractériser ce qui arrive dans le monde du sens commun, car nous serons en l'occurrence en face d'une sorte d'hallucination visuelle, ce qui explique qu'au moment de la reprise réflexive, Bond juge son expérience perceptive comme une « curieuse impression ». Mais pour le non-sujet corporel, envahi par la passion qu'est la pitié et vivant l'instant circonscrit par son action, tel n'est pas le cas, dans la mesure où il se trouve être le « centre de perspective » sur un monde-pour-soi (« *Selbstwelt* »). Il s'agit là du côté unique et difficilement traduisible en termes linguistiques de nos expériences corporelles singulières. Sur le plan de la véridiction, nous nous trouvons, en tant qu'instance de réception, en présence d'un discours dont le support véridictoire est « *ça vrai* », à savoir le discours du corps sentant envahi par la passion. Cette instance corporelle, siège de l'action du tiers immanent (la pitié), vit donc un événement perceptif extraordinaire *re-produit*<sup>35</sup> au cours de la rêverie de Bond transcrite par le narrateur. On peut considérer, d'après cette « re-production », que l'expérience passionnelle de

34 A la suite de Rousseau, Cl. Lévi-Strauss note que l'homme est doté d'une « faculté essentielle » qui est « à la fois naturelle et culturelle, affective et rationnelle, animale et humaine », et qui n'est autre que la « pitié, découlant de l'identification à un autrui qui n'est pas seulement un parent, un proche, un compatriote, mais un homme quelconque, du moment qu'il est homme, bien plus : un être vivant quelconque, du moment qu'il est vivant » (*Anthropologie structurale*, II, Paris, Plon, 1973, p. 50).

35 Ne l'oublions pas : « le langage *re-produit* la réalité », c'est sa « fonction » (E. Benveniste, *Problèmes*, I, *op. cit.*, pp. 24-25).

notre protagoniste se déroule en trois phases liées : l'action du tiers immanent (la pitié) impliquant la passion qui envahit le sujet soumis au tiers transcendant (l'institution sociale), en le transformant en un non-sujet qui, de ce fait, en tant que siège de la passion, a une perception « curieuse » du monde dont il constitue le centre de perspective.

Il est à relever aussi que le phénomène, objet de la perception « curieuse » de Bond, ne peut être dit justement « objet », à savoir selon « la définition classique », une « réalité matérielle indépendante de l'observateur »<sup>36</sup>, avec un contenu bien défini et des caractéristiques qui permettent de le reconnaître. Il s'agit en l'occurrence d'un « quasi-objet » que seule perçoit l'instance corporelle au cours d'un moment *très bref* (l'« épiphanie » dont nous parlions plus haut) où Bond se trouve privé de jugement et donc de la capacité de distinguer le réel du non-réel qui caractérise l'instance judiciaire qu'est le sujet<sup>37</sup>. Le phénomène perçu associe l'extrême rapidité avec un mouvement progressif plus ou moins lent, ce qui est difficilement exprimable en termes de temporalité commune. De cette façon, il apparaît que deux traits constituent le quasi-objet en tant que phénomène : l'immédiateté temporelle et la proximité spatiale (les mêmes traits caractérisent l'expérience de « voyeur » de Palomar). Avec l'affleurement de la pitié, le discours tenu par provision par Bond quitte le domaine du *logos*, où les frontières entre le réel et le non réel sont bien tracées, pour celui de la *phusis*, où les séparations entre les deux domaines véridictoires n'existent plus ou, du moins, deviennent poreuses.

Quelle est donc, en fin de compte, l'identité de l'auteur du texte que nous venons de parcourir, ou, plus précisément, comment l'identifier, non pas en tant que personne civile, bien sûr, mais en tant que centre organisateur du discours à travers lequel il s'énonce et se fait connaître ? Pour donner une réponse brève en accord avec les données textuelles, on peut dire qu'il s'agit d'une instance énonçante au statut complexe dans la mesure où il est à l'écoute et à la source de la transmission, sous forme de projections diverses rendues possibles par l'« énonciation écrite »<sup>38</sup>, de quatre composantes signifiantes<sup>39</sup> : s'il transcrit fondamentalement l'activité du sujet et du tiers transcendant, il n'est pas sourd néanmoins aux sollicitations des forces naturelles et à leur pouvoir sur l'homme, c'est-à-dire à l'énonciation de l'instance immanente qu'est la passion envahissant le corps sentant en en faisant le lieu de sa manifestation à travers l'activité perceptive. Tous les auteurs, même des plus « classiques », ne sont pas toujours aussi perméables aux sollicitations de la *phusis* que l'est cet écrivain de romans

36 J.-Cl. Coquet, *La quête du sens*, op. cit., p. 230.

37 Il s'agit ici aussi, comme pour Palomar, d'un « clivage du moi ».

38 E. Benveniste (*Problèmes*, II, p. 88) distingue utilement entre l'énonciation orale et l'énonciation écrite dans la mesure où, à la différence de la première, la seconde « se meut sur deux plans : « l'écrivain [l'instance d'origine] s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus [les instances projetées] s'énoncer ».

39 Rappelons que ces composantes correspondent à différents statuts « instanciels » : l'instance judiciaire (sujet et quasi-sujet), l'instance fonctionnelle ou corporelle (le non-sujet), l'instance immanente (le tiers immanent) et l'instance transcendante (le tiers transcendant).

populaires. En tout cas, contrairement à ce que considère Eco, il ne nous apparaît pas comme « un ingénieur en romans pour consommation de masse » voué, en tant qu'« artisan » à mettre en place une « combinatoire narrative », plus ou moins complexe, donnant lieu à une « machine » efficace qui offre au lecteur une « évation » ponctuelle loin des préoccupations quotidiennes<sup>40</sup>.

L'idée que se fait Eco au sujet de Fleming en tant qu'auteur de la série des James Bond ne doit pas nous étonner dans la mesure où il se réclame essentiellement de la pensée sémiotique de Peirce. Selon cette optique, le traitement de la sémosis met exclusivement l'accent sur l'activité mentale et ses catégories (qui, on le sait, se réalisent à travers l'« abduction » et le raisonnement hypothético-déductif), et donc sur une pensée réglée par l'« absence de personne »<sup>41</sup> comme centre producteur. De fait, quand Eco présente son « auteur modèle », il choisit de le faire sur le mode de l'impersonnel : il « serait en allemand un *Es*, en anglais il pourrait être un *it* ». On peut compléter la liste des indicateurs formels en disant qu'en français, il correspondrait à un *ça*. En effet, pour Eco, l'« auteur modèle » n'est autre que cette « voix » qui « se manifeste comme stratégie narrative, comme ensemble d'instructions (...) auxquelles on doit obéir lorsqu'on décide de se comporter comme lecteur modèle »<sup>42</sup>. Notons que les termes de « stratégie » et d'« instructions » renvoient clairement au domaine du computationnel et de la machine à calculer. On dirait qu'en mettant l'accent seulement sur « la combinatoire narrative » et l'« *artigianato narrativo* », Eco n'est sensible, dans le texte de Fleming, qu'aux manifestations du *logos* et ignore superbement tout élément de la *phusis* qui s'y trouve manifesté.

## Conclusion

Nous ne pouvons donc, pour conclure, que suivre ici encore Jean-Claude Coquet en soulignant à notre tour que nous, sémioticiens, « avons tout intérêt à intégrer l'univers de la *phusis* dans nos analyses »<sup>43</sup> — et cela, précisément, en faisant une place à la phénoménologie du langage dans la pratique de la sémiotique.

### Références bibliographiques

- Aubenque, Pierre, « Physis », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Albin Michel / Encyclopaedia Universalis, 2000.
- Barthes, Roland, « Analyse Structurale du récit », *Communications* 8, Paris, Seuil 1966.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. I, 1966 et II, 1974.
- Coquet, Jean-Claude, *Le discours et son sujet. Essai de grammaire modale*, Paris, Klincksieck, 1984.
- *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, P.U.F., 1997.

40 U. Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », *art. cit.*, pp. 98 et 83 ; et *id.*, *Il superuomo di massa*, *op. cit.*, p. 84 : « L'opera di Fleming rappresenta una riuscita macchina evasiva, effetto di alto artigianato narrativo ».

41 J.-Cl. Coquet, *Physis et logos...*, *op. cit.*, pp. 73-74.

42 U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p. 21.

43 J.-Cl. Coquet, « La rencontre avec le monde. L'expérience et sa prise en compte par le langage », *Phénoménologie du langage*, *op. cit.*, p. 40 (texte reproduit dans les Bonnes feuilles du présent numéro).

- *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- *Phénoménologie du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2022.
- Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, II, Paris, Ophrys, 1999.
- Eco, Umberto, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, 8, 1966.
- « Le structure narrative in Fleming », *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milan, Bompiani, 1986.
- *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.
- Greimas, Algirdas J., « L'actualité du saussurisme », *Le français moderne*, 3, 1956.
- *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.
- et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.
- Laplanche, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale, II*, Paris, Plon, 1973.
- Pos, Hendrik, *Ecrits sur le langage*, Genève / Lausanne, Sdvig press, 2013.
- Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986.
- « Philosophies du langage », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Albin Michel / Encyclopaedia Universalis, 2000.
- *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2004.

---

**Résumé :** La sémiotique des instances énonçantes élaborée par J.-Cl. Coquet prend appui sur une phénoménologie du langage qui met en avant l'ambivalence constitutive de son objet et sa bipartition en deux dimensions complémentaires et hiérarchisées, la *phusis* et le *logos*. Selon cette perspective, le discours constitue le lieu de manifestation de foyers d'énonciation divers et variés qui contribuent chacun à constituer, pour l'instance de réception, l'identité sémiotique – et donc le rapport au monde – de l'instance énonçante d'origine qu'est le producteur du discours (ou l'« auteur » du texte). Au lieu de prendre exclusivement en considération les prédicats cognitifs (le *logos*) comme c'est souvent le cas ailleurs, cette manière de considérer le discours permet de leur associer les « prédicats somatiques », expressions de la *phusis*, c'est-à-dire du socle phénoménologique du *logos*. A titre d'exemple final, l'étude d'un extrait du roman d'I. Fleming, *Goldfinger*, vise à montrer l'intérêt qu'il y a, pour l'analyse sémiotique, à intégrer l'univers de la *phusis*.

**Mots-clés :** discours, énonciation, instance, phénoménologie, *phusis* vs *logos*, prédicats cognitifs vs somatiques, rapport au monde, texte.

**Resumo :** A semiótica das “instâncias enunciativas” proposta por J.-C. Coquet alicerça-se em uma filosofia da linguagem que sublinha a ambivalência constitutiva de seu objeto e o modo como a linguagem se articula em duas dimensões complementárias, hierarquicamente superpostas, a *phusis* e o *logos*. Nesta perspectiva, o discurso representa o lugar onde distintas instâncias enunciativas contribuem para determinar (do ponto de vista do receptor) a identidade semiótica do enunciador, produtor do discurso (ou “autor” do texto), delineando a sua relação com o mundo. Em vez de considerar apenas (como ocorre frequentemente) os predicados cognitivos (o *logos*), esta abordagem permite articular com eles os predicados “somáticos” que, ao mesmo tempo que exprimem a *phusis*, constituem a base fenomenológica do *logos*. A análise de um trecho de *Goldfinger*, de I. Fleming, intenta mostrar o interesse da integração do universo da *phusis* no quadro da análise semiótica.

**Abstract :** J.-C. Coquet’s “semiotics of the uttering instances” stems from a phenomenology of language that stresses the constitutive ambivalence of its object and the way how language splits into two complementary and hierarchically organised dimensions, namely *phusis* and *logos*. From this perspective, discourse constitutes the place where a plurality of enunciating agencies manifest themselves and contribute to shape — for the receiver — the semiotic identity of the uttering instance, producer of the discourse (or “author” of the text), thereby delineating its relationship to the world. Instead of considering only (as is often the case elsewhere) “cognitive” predicates (the *logos*), this way of approaching discourse permits to combine the cognitive dimension with “somatic” predicates which, at the same time as they express *phusis*, represent the phenomenological basis of the *logos*. A brief analysis of a passage of I. Fleming’s *Goldfinger* is meant to show the interest, for semiotic analysis, of integrating the universe of the *phusis*.

**Auteurs cités :** Roland Barthes, Emile Benveniste, Jean-Claude Coquet, Antoine Culioli, Umberto Eco, Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty, Hendrik Pos, Paul Ricœur.

**Plan :**

Introduction

L’ambivalence du langage : *phusis* et *logos*

Les prédicats cognitifs et les prédicats somatiques

La théorie des instances énonçantes comme sémiotique discursive

Les instances énonçantes dans l’analyse sémiotique du texte

Conclusion



# Qu'est-ce qu'un citoyen global ? La vision d'une sémiotique cognitive\*

**Per Aage Brandt**

Case Western Reserve University

## Introduction

Si nous voulons penser « globalement », nous devons accepter d'utiliser des notions globales de société, de langage et de sémiosis, développées dans des cadres d'inspiration scientifique, lorsque cela est possible.

Ici, nous rendrons compte en premier de ce qu'est une société humaine sur le plan écologique général et global, en nous fondant sur ce qu'elle prend à la nature et ce qu'elle lui rend. Le modèle réaliste critique stratifié que nous obtiendrons nous servira de cadre général et global pour une description du monde humain vécu, ainsi que de ses strates et domaines d'expérience. Les principes humains d'autorité, de pouvoir et de vérité dépendent d'une perspective de ce genre, éco-ontologique. Nous considérerons ensuite la manière dont les signes et le sens se déploient selon une telle description globale, en fait universelle : le sens entre en effet dans une typologie stable qui inclut les modes performatif, épistémique et affectif ; les types de signes et les types d'utilisation du langage

---

\* Traduit de l'anglais par Maryse Laffitte. Article publié originellement sous le titre « What is a global citizen? A contribution from cognitive semiotics » dans M. Ellis (éd.), *Critical Global Semiotics. Understanding Sustainable Transformational Citizenship*, Londres, Routledge, 2019.

La *sémiotique cognitive* associe l'étude de la communication, de la sémiotique, de l'étude de l'esprit et de la conscience, et la science cognitive. Voir J. Zlatev et al. (éds.), *Meaning, Mind and Communication : Explorations in Cognitive Semiotics*, Berne, Peter Lang, 2016. L'auteur du présent article fait partie des chercheurs qui ont utilisé cette appellation depuis les années 1990. La revue *Cognitive Semiotics*, fondée en 2007, et une association internationale travaillent sous ce libellé.

ancrent ces modes en tant que formats sémantiques dans les discours partagés par les êtres humains. Les structures de discours, incluant les formats narratif, argumentatif et descriptif, déterminent les formes possibles de connaissance accessible au citoyen global, à savoir l'histoire, la philosophie et la science, ensembles complémentaires de nos formes d'art et de religion dont l'origine structurale doit être cherchée dans notre psychisme. Toutefois, au lieu d'opposer le psychisme et le monde — le monde quotidien —, nous tenterons en dernier lieu de montrer comment une étude psycho-sémiotique doit être directement associée à une étude éco-sémiotique. Car l'esprit est lui-même façonné par le monde sémiotique avec lequel il a évolué pendant 50 000 ans de modernité<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, face aux menaces contemporaines, l'éthique, l'esthétique et la pensée critique doivent converger pour défendre la possibilité d'une humanité et d'un habitat globaux et planétaires.

## 1. L'écologie globale de la socio-sphère

Une société humaine a des frontières, hors desquelles il n'y a... rien — rien que la « nature », ou d'autres sociétés. Au commencement de la carrière sociale de notre espèce, il n'y avait souvent rien d'humain en dehors d'une société ; être à l'intérieur ou à l'extérieur touchait à l'existence même d'un individu, c'était une question de vie sociale ou de mort solitaire. Aujourd'hui, les frontières coïncident bilatéralement (au moins en principe), mais la question est existentielle, dans la mesure où elle concerne les alternatives de guerre et de paix, de prospérité ou de misère, d'espoir ou de désespoir dans la perspective d'une migration obligatoire. Les cultures humaines couvrent la planète et pourtant seule la circulation des marchandises, de l'argent et des armes est globale.

L'idée de citoyen du monde (le *Weltbürger* de Kant), défendue par les Lumières, a en fait été promue par les philosophes, les poètes et autres intellectuels depuis l'Antiquité, et cette idée est une défense naturelle de l'égalité, de l'humanisme et des droits de l'homme. Pourtant, il est peu probable que les sociétés présentant des frontières veuillent fusionner et abolir leurs différences au nom d'un humanisme égalitaire. Il existe sans aucun doute une sphère globale de vie sociale humaine, une *socio-sphère*, mais elle est « articulée » en territoires nationaux définis, chacun offrant des conditions de vie propres, fondées sur ses traditions, ses mythes, ses langues, et ses coutumes. Cependant, l'existence d'une socio-sphère générale, globale, reste pertinente, non seulement pour l'idéal abstrait de l'humanisme, mais encore pour la compréhension de *ce qu'est réellement une société*, à savoir l'ensemble des conditions nécessairement partagées par toutes les entités sociales de cette sorte, capables d'assurer la vie d'une population nichée dans une partie de la géographie matérielle et organique de la planète Terre — le substrat appelé nature. Dans la suite de cet article, j'utiliserai le pronom « nous » pour désigner l'agent collectif, membre de la socio-sphère.

---

<sup>1</sup> Cf. « 50.000 ans de modernité », dernier chapitre de P.A. Brandt, *Spaces, Domains, and Meaning : Essays in Cognitive Semiotics* (Berne, Peter Lang, 2004), et première ébauche de la présente analyse.

Pour que nous puissions exister, nous devons extraire certaines « choses » de la nature et, après les avoir consommées, nous devons rejeter, excréter, nous débarrasser de leurs déchets. Si ces déchets pouvaient toujours être régénérés et devenir une ressource, le processus serait circulaire de manière stable. Cependant la régénération est un phénomène fragile. Nous pompons de l'eau propre et rejetons de l'eau sale qui devra être nettoyée de nouveau par le sol. Nous nous servons de bois et plantons des arbres, etc. Le processus de régénération prend du temps et parfois, même souvent, échoue. Le cercle devient une spirale, la Nature a changé, et nous avons changé aussi. Nous pourrions appeler ce phénomène une dialectique écologique et nous devons comprendre qu'il s'agit là d'un jeu dangereux.

Nous devons distinguer certains niveaux catégoriels dans ce processus d'extraction-excrétion. Il y a un niveau écologique de base, *biologique*, dans le fait de prendre et de jeter de l'eau, des éléments de flore et de faune, pour couvrir les besoins de la vie quotidienne et préserver un environnement fertile. Si tout le reste s'effondre, ce niveau de subsistance doit être assuré (et souvent, il ne l'est pas). Le niveau biologique organise déjà la vie de plusieurs manières, peut-être quatre au minimum : il y a un groupe qui produit la nourriture et en prend soin, un groupe différent qui reproduit et élève les enfants, un groupe qui défend la communauté et son territoire contre les menaces extérieures, et un groupe qui veille aux valeurs et aux croyances.

Si une communauté prospère, il y a en outre un niveau d'extraction-excrétion qui lui permet de garantir la protection du groupe et de développer une exploration plus large, une production technologique et une production codifiée de biens, de services et de connaissance. Ce niveau rend en outre possible un échange pacifique d'objets avec d'autres communautés et établit ainsi une géographie horizontale (locale) faite de frontières et d'altérités, d'« autres » pour la communication. Ce second niveau de la socio-sphère stratifiée, surimposé au niveau organique, est le niveau *politique* de la vie sociale. Il crée une *polis*, une variation dans la densité démographique stabilisée sous forme de cités, et par conséquent de citoyens, de groupes de population qui vivent sans contact direct avec la base organique mais dépendent en revanche des possibilités de « travail » rémunéré (notion qui s'étend jusqu'à couvrir des activités institutionnelles et commerciales) propres aux centres urbains. Le niveau politique de la vie sociale, au cours des trois derniers millénaires, c'est-à-dire depuis l'âge axial (notion empruntée à Karl Jaspers), a été régulé par des systèmes monétaires et judiciaires, quels que soient leurs modes de production et de transport<sup>2</sup>. Il a en outre permis de développer l'écriture, et par conséquent la littérature, les mathématiques, la technologie, la médecine et la philosophie. L'extraction inclut le bois, la pierre, les métaux et les sources d'énergie naturelles provenant de la

---

2 En Chine, en Inde, en Grèce, en Palestine. Cf. K. Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949), Munich et Zürich, R. Piper & Co., 1983 ; S. Eisentadt, *The Origin and Diversity of Axial Age Civilizations*, New York, State University of New York Press, 1986 ; D. Graeber, *Debt : The First 5,000 Years*, New York, Melville House, 2011.

graisse, du charbon, du pétrole, et en dernier lieu de l'uranium. L'excrétion des déchets augmente radicalement à ce niveau et atteint actuellement, à l'échelle globale, des quantités qui menacent toutes les formes de vie, dans la mesure où le réseau global moderne d'échanges et de communication augmente l'intensité du « périlstaltisme » écologique planétaire.

Le troisième et dernier niveau de la socio-sphère est probablement le plus important dans la perspective du changement social, et très certainement le moins étudié<sup>3</sup>. Nous extrayons au prix d'énormes efforts des métaux « précieux », des pierres « précieuses » et des matériaux « précieux » en tous genres, sans qu'ils aient la moindre utilité matérielle pour la communauté, si ce n'est pour orner et monumentaliser les instances socialement transcendantes que nous appelons le pouvoir, la souveraineté et l'autorité. L'utilisation de ces substances, appréciée à un niveau global, est *symbolique*. Les divinités et les dirigeants sont chargés d'ornements ; leurs temples et leurs palais doivent briller ; les princes et les prêtres affichent leur statut particulier en tant que super-humains militaires ou religieux par une pompe et un appareil visuel et cérémoniel qui restent impressionnants à travers les âges. Le caractère global de ce principe symbolique est frappant. Historiquement, les temples sont devenus des banques monétaires, lorsque le fait d'ornez les images divines a conduit à l'idée que les métaux pouvaient contenir une force protectrice émanant des dieux, et avoir ainsi non seulement une signification conceptuelle de protection, mais encore un contenu inhérent et magique lié à cette protection, de sorte que la possession de quantités régulières, « monnayées » de ces métaux, allait devenir existentiellement importante : les prêtres sont ainsi devenus des banquiers, et l'argent était né. Le lien étroit entre la force militaire et la dévotion religieuse crée souvent des rapprochements plus ou moins stables entre les pouvoirs sacré et profane, comme le montre l'histoire du monde.

Quoi qu'il en soit, la distinction sémiotique entre le pouvoir performatif *exécutif* existant derrière les Lois humaines en général et le pouvoir performatif *rituel* fondant l'identité par le Nom propre en général est importante. Une Loi peut exister s'il y a un texte normatif à respecter, ou à ne pas respecter, et une mise en application de certaines punitions, à savoir une violence physique armée disponible. Le recours à la violence, c'est-à-dire, prototypiquement, à la peine de mort, rend possible le maintien d'une condition juridique partagée par des personnes qui se perçoivent elles-mêmes comme des sujets soumis à une Loi imposée à tous et par conséquent partageant une condition d'égalité élémentaire. La Loi, en fait ou en principe, rend les membres d'une population qui lui sont soumis semblables et égaux. Elle crée une atmosphère de similitude neutre et anonyme. La violence codée, en ce sens, fonde la légalité au niveau politique de la vie sociale. La violence elle-même reste infondée : elle est le privilège élémentaire du guerrier gouvernant. En revanche, le prêtre incarne un

---

<sup>3</sup> Ma source d'inspiration est ici le travail du philosophe français Georges Bataille, en particulier son « économie générale ». Cf. G. Bataille, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1949.

principe d'autorité et de pouvoir différent. La divinité que les prêtres incarnent est impliquée dans l'attribution du Nom propre et par là, de l'identité de l'enfant — identité qui signifie un statut, celui consistant à être vu, reconnu, consacré et pour ainsi dire suivi par la divinité. Les sujets de la Loi sont anonymes, alors que les mêmes sujets, individuellement et collectivement, ont besoin d'une Identité positivement affirmée — ce que, en pratique, les religions apportent. L'Identité (avec majuscule) d'un sujet ou d'un groupe assure une différence distinctive face à tout un chacun et à toute autre chose. La justice est anonyme, mais l'Identité est distinctive par l'attribution d'un Nom<sup>4</sup>.

Ces deux principes sont fondamentaux et constitutifs de la souveraineté humaine. Cette dualité définit le pouvoir des princes (violents) et des prêtres (sanctificateurs et excommunicateurs). Les sujets sont donc à la fois des citoyens anonymes sur le plan juridique et des singularités identitaires, portant un nom. Cette dualité se répercute sur le plan politique — les institutions légalement fondées vous traiteront comme un citoyen lambda et les marchés comme une marque (portant un nom) — pour aboutir au niveau organique : elle se trouve alors manifestée par l'opposition entre les communautés plus ou moins égalitaires et solidaires du milieu de travail, et par les groupes anti-égalitaires fondés sur la filiation, les familles, sans oublier les tribus, les castes, les généalogies et leurs conditions héréditaires privées, transmises à travers les générations. Même la vie sexuelle de la population est directement déterminée par cette dualité, en raison du conflit possible existant entre les lois et les règles religieuses. L'opposition entre la Loi et le Nom — entre la Légalité et l'Identité —, établie au niveau symbolique, constitue un conflit dynamique constant entre les deux attracteurs, qui détermine tout autant le niveau politique que l'organique, et caractérise ainsi l'entière structure, de haut en bas.

Par suite, cette opposition dynamique permet de développer un modèle de la sémiosphère dans les termes d'une topologie relevant de la théorie des catastrophes. La topologie du *cusp* nous permet effectivement de proposer un diagramme opposant les deux forces, Loi et Nom, qui se rapprochent ou même fusionnent au niveau symbolique, alors qu'elles se séparent et se contredisent aux deux autres niveaux. Le modèle forme une sorte de géographie sociale à base écologique<sup>5</sup>. Seuls les niveaux verticaux, superposés, ne sont pas topologiquement définis, étant donné qu'ils articulent une continuité, spécifiée écologiquement. Les sujets (S) sont déterminés à chaque strate de la topologie, soit par expérience directe soit à travers la communication.

---

4 Les noms personnels sont évidemment essentiels dans ce contexte. Les appellations commerciales ou autres (souvent des acronymes) d'institutions et d'entreprises suivent le même principe d'identité sacralisée.

5 Cf. R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, Reading (MA), W.A. Benjamin, 1972 ; P.A. Brandt, *La charpente modale du sens*, Amsterdam-Aarhus, Benjamins et Aarhus University Press, 1992 et *Spaces, Domains, and Meaning*, *op. cit.*

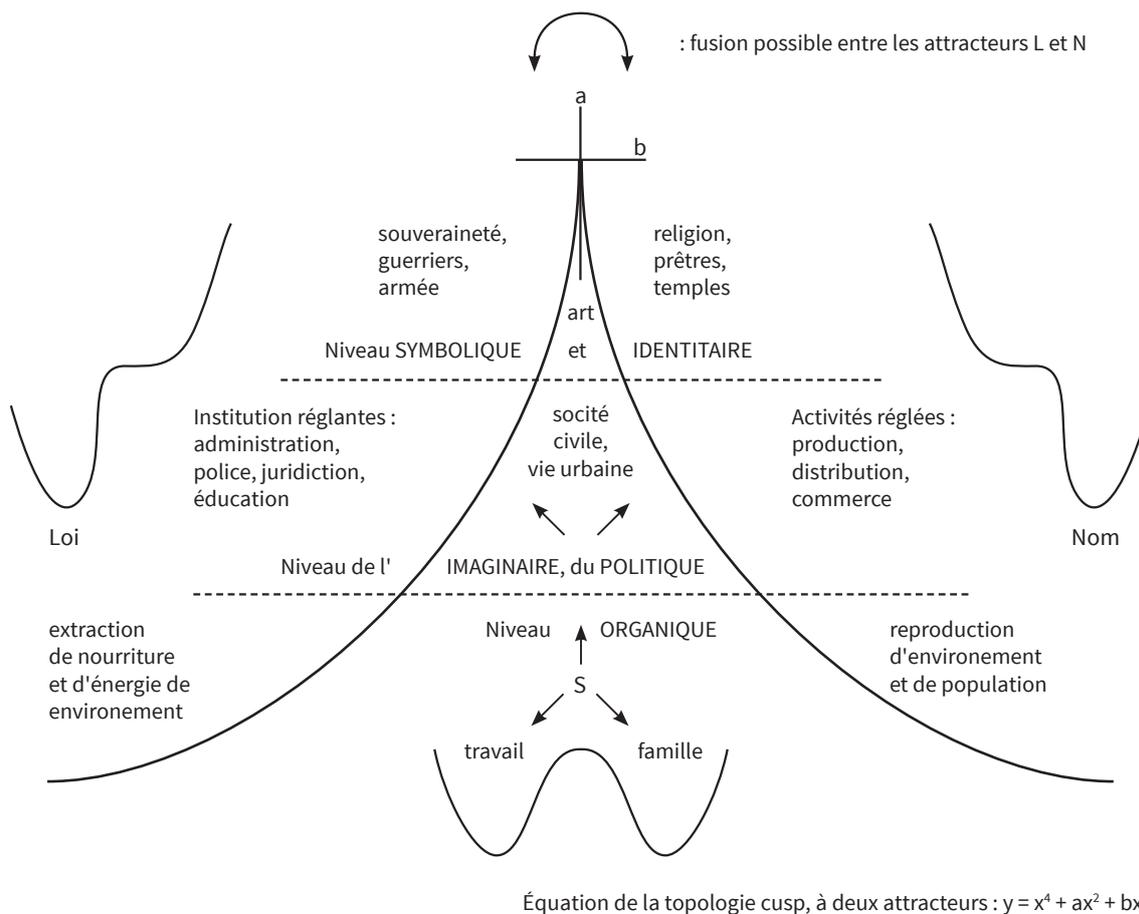


Figure 1. Topologie de la socio-sphère

Dans ce diagramme topologique et mathématique, L. et N. sont des attracteurs  $(x, y)$  qui se rencontrent dans la zone conflictuelle des variables de contrôle  $(a, b)$  du potentiel  $(y = x^4 + ax^2 + bx)$ , et les *sujets*, individuels ou collectifs, sont les systèmes subissant l'attraction. L'avantage d'un tel modèle dynamique est de montrer à la fois l'opposition et l'interaction, et même la possibilité de continuité et de fusion. Les trois strates horizontales  $b$  sont séparées (lignes en pointillé) à l'intérieur de la continuité verticale  $a$  par les processus écologiques externes mentionnés, sans lesquels il n'y aurait pas du tout de structure sociale. La distinction moderne entre l'État (institutions) et le Marché (échanges), au niveau politique, illustre le contenu de la zone conflictuelle à ce niveau.

Toutefois, ni une législation ni une religion ne peuvent fonctionner uniquement par la violence et la ritualité, même lorsque la sémiotique de l'argent imprègne leur structure entière. Toute forme et manifestation du pouvoir, au contraire, présuppose un *langage* parlé et plus ou moins écrit, partagé par la population, pour qu'elle puisse pénétrer la structure du social<sup>6</sup>. Mais la socio-sphère globale se divise en zones culturelles locales, fondées sur les langues. Cependant, chaque langue même a tendance à développer des dialectes et même

<sup>6</sup> Certains pays ont de nombreuses langues. Le Cameroun, par exemple, en compte 242, auxquelles s'ajoutent deux langues administratives, le français et l'anglais.

de nouveaux idiomes, partout où un changement dans l'intensité de la communication apparaît pour des raisons territoriales, généralement, mais également pour des raisons politiques et symboliques (changement de régime, guerres civiles, révolutions, etc.), de sorte qu'une société globale au sens littéral est impossible. Même lorsque de larges zones peuplées sont en rapport commercial et technologique constant, il faut qu'elles existent sous forme de sociétés séparées qui inventent et négocient sans cesse des frontières entre elles pour finalement devenir des « nations » dominées par des idéologies unificatrices<sup>7</sup>. Ces parties « nationales » de la socio-sphère conservent historiquement des systèmes distincts de droit, d'enseignement, d'administration (en particulier sur le plan fiscal), de santé, et leurs conditions économiques varient de manière radicale. Ce n'est qu'au niveau supérieur, où des fusions « souveraines » de pouvoir profane et religieux sont fréquentes et où des transactions économiques (par exemple, financières) deviennent « transcendantes », c'est-à-dire intouchables, que nous voyons une *mondialisation* s'installer et provoquer des tensions entre le pouvoir supra-politique global et l'isolement infra-politique créé par les conditions d'existence au bas de l'échelle, avec l'abandon des populations dans les zones dénuées d'intérêt économique majeur. Cette situation actuelle n'a rien de très nouveau, mis à part le phénomène écologique qui fait que les conditions de vie organique sont maintenant en jeu et mises gravement en péril dans de larges zones par le comportement irresponsable actuel des pouvoirs supra-politiques, c'est-à-dire du « capital » (financier, militaire, religieux) au sens large.

Des sociétés distinctes peuvent-elles changer la situation globale ? Est-ce que la socio-sphère peut devenir une trans-société globale habitée par des citoyens réellement globaux ? Je discuterai cette question après la section suivante.

## 2. Signes et types de sens dans le monde social

Afin de réfléchir aux perspectives possibles, il pourrait être utile de considérer quelques aspects sémiotiques et subjectifs de la sphère en question. Nous sommes des sujets « subjectifs » et nos moyens de communication sont fondés sur la production de sens de nos pratiques signifiantes, c'est-à-dire sur la *sémiosis*.

Il y a trois types majeurs de sens dans le monde social, et chacun d'entre eux est prédominant à l'un des niveaux socio-écologiques. Tout d'abord, le sens performatif domine au niveau *symbolique*. L'exercice immédiat du pouvoir se pratique par le recours à certaines expressions, geste ou signes caractéristiques. Dans ce cadre, les éléments performatifs sont créateurs d'obligations : d'un côté, par des commandements impératifs (par exemple, les ordres de caractère militaire) et de l'autre par des déclarations rituelles (telles que celles utilisées dans les prières, le baptême, le mariage, les obsèques...). Le sens des signes performatifs est de permettre à un contenu d'être perçu comme une *instruction* à suivre ou comme

---

<sup>7</sup> La liste la plus répandue compte 206 Etats souverains de ce genre. Elle est controversée et l'inventaire, établi principalement pour des raisons de droit international, a engendré une énorme littérature critique. On estime qu'environ 7000 langues sont actuellement parlées dans le monde. Mais 90% d'entre elles ne le sont que par des populations de moins de cent personnes.

une *identification* : ils disent ce qu'une personne doit faire ou ce qu'elle doit être, avec mise en application immédiate dans les deux cas, au moment même où cela est exprimé. C'est le type de sens qui définit les signes *symboliques*. Les symboles sont mis en scène par une instance habilitée et s'adressent à un destinataire qui connaît le code « arbitraire » et conventionnel traduisant leur signifiant dans le sens modal de leur signifié (« Tournez à gauche ! Signez ici ! Je vous déclare unis par les liens du mariage ! La séance est levée ! Allah est grand ! »). Les signes, les expressions ou les gestes symboliques sont toujours performatifs et, en ce sens, ils créent de nouveaux états de réalité sociale, s'ils sont mis en scène de manière pertinente. C'est ce que le pouvoir fait universellement et ce qu'il est d'ailleurs supposé faire. La production de sens sur le plan *symbolique* de toute la socio-sphère, ainsi que de ses sociétés, est en principe *performative*, même quand ses signes ne le marquent pas.

Ensuite, le niveau *politique* suppose en particulier une *imagination* et une *planification* institutionnelle, éducationnelle, commerciale, technologique et culturelle. Ces activités impliquent sur le plan mental des attitudes ouvertement exploratrices, questionnantes, dialogiques et inventives, et une production de sens orientée vers les représentations épistémiques. Le langage et les autres formes sémiotiques concernent la compréhension, la planification et le développement ultérieurs de projets partagés, qui dépendent de toutes sortes de conditions et de circonstances matérielles et immatérielles. Par conséquent, la réflexion est principalement orientée vers ce qui est vrai, possible, probable, et vers la conceptualisation des états de choses, dans le but de les changer ou de s'y adapter. Nous devons à ce niveau développer une éthique de la collaboration, de la responsabilité et de l'ouverture d'esprit qui permettent d'agir professionnellement et politiquement de manière stable dans la sphère publique. L'idée moderne et les principes de la démocratie expriment une éthique de cette sorte, au demeurant très souvent en conflit avec les impulsions superposées venant du niveau symbolique. L'imagination et la planification recourent essentiellement aux conceptualisations de la sémantique *diagrammatique*, qui caractérisent le mode intellectif de l'énonciation dans le langage et dans la sémosis en général<sup>8</sup>. Nous développons des routines informatives et évaluatives dans la communication, qui servent notre besoin général d'action à ce niveau institutionnel de la vie sociale. Par conséquent, la production de sens au niveau politique est essentiellement *in-formative* plutôt que performative, dirions-nous.

Enfin, le niveau *organique* a un profil de sens particulier, qui favorise la représentation et la fixation des contenus mémorisés et des perceptions. Les images mentales, exprimées par des signes *iconiques* tels que des images ou même des

---

8 Commentaire sémiotique : les diagrammes, tout comme les cartes, les organigrammes, les courbes, les modèles graphiques et les configurations géométriques en tous genres, sont des instruments mentaux et sociaux destinés à développer ces idées intellectives qui transcendent l'expérience et préfigurent les théories. En dépit de suppositions fréquentes, les diagrammes ne sont pas des icônes, dans la mesure où ils ne sont pas des signes jouant sur la similarité (avec une perception, possible ou réelle), mais, en fait, l'expression mentale ou sociale directe des éléments de pensée. Toutefois, ils contiennent souvent des symboles alphanumériques et des icônes, à titre d'étiquettes intégrées aux « dessins » graphiques.

spectacles théâtraux entiers, sont les phénomènes élémentaires qui soutiennent la production de sens à ce niveau, c'est-à-dire le déploiement *affectif* des dispositions et des attitudes subjectives face à la vie courante. Le sens iconique est essentiellement affectif. Nous stabilisons nos sentiments à travers des images, et nous mobilisons des sentiments chaque fois que nous regardons des images. Notre mémoire affective utilise les images comme des marqueurs qui nous permettent de retrouver des sentiments, et à travers ces images, nous retrouvons très souvent des concepts et des mots.

Au niveau organique se déploie un univers partagé de spectacles, de fictions narratives, de danse, de théâtre, d'événements sportifs, etc., sous-tendant la sphère publique politique. Les technologies de la communication qui se sont développées à travers les millénaires ont fait de cette forme d'activités partagées et spectaculaires, massivement fictionnelles et formelles, orientées vers les jeux et par nature iconiques, un noyau essentiel de la vie sociale — en particulier depuis l'émergence des médias informatifs (journaux, radio, puis télévision, etc.), qui se concentrent sur des valeurs de base d'ordre organique et existentiel : mort, dangers, catastrophes, conditions de vie menacées ou recommandées, ainsi que sports passionnels dans lesquels des groupes s'affrontent et « se tuent », établissant par là une relation avec le niveau symbolique.

La production de sens organique, iconique, existentiel, fusionne ainsi momentanément avec le symbolique dans la *religion*, les *sports* et l'*art*, en ignorant le niveau politique et le traitant comme s'il n'existait pas ou comme s'il était transparent. Si cette alliance symbolico-organique devient permanente, elle représente toujours un danger de dépolitisation autoritaire. Cela arrive malheureusement avec une certaine fréquence au fil des siècles.

Ces trois genres de sémiosis sont particulièrement significatifs pour les sujets, lorsqu'au prix d'une mise entre parenthèses ou d'une réduction du politique épistémique ils relient les niveaux intime et existentiel au royaume transcendant de la destinée, de la « spiritualité », du sentiment de « continuité avec l'univers », tel que la phénoménologie de Bataille le décrit<sup>9</sup>. Il est possible que ce sentiment soit à l'origine de l'exaltation heideggerienne et fasciste moderne, de même qu'à l'origine des versions révolutionnaires et contemporaines des populismes « spirituellement » exaltés et mystiques. Il est probable qu'on peut le rencontrer historiquement chaque fois que le niveau politique d'une société se fracture, provoquant une crise qui menace sa fonctionnalité quotidienne et triviale.

### 3. Subjectivité

Les trois classes de signes qui distinguent respectivement les trois niveaux de structure sociale, à savoir les symboles, les diagrammes<sup>10</sup> et les icônes, résonnent également dans le registre de l'architecture de l'esprit humain. Les signes et les

9 Cf. G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

10 Les diagrammes sont d'ailleurs actifs dans toutes les interprétations de signes naturels, également appelés *indices* (dans la sémiotique de C.S. Peirce). Pour qu'une occurrence prenne le sens d'indice ou

esprits ont été et sont constamment modelés par le même processus profond d'évolution sémiotique.

L'architecture de l'esprit humain<sup>11</sup> est, chez tout individu, celle d'un dispositif conceptuel stratifié et intégrateur couvrant l'intervalle qui sépare l'instance somatique de la perception sensorielle et l'instance somatique de la réaction corporelle affective. Entre ces deux instances somatiques, une structuration neuro-cognitive conceptuelle permet à l'esprit de disposer d'une activité consciente complexe, dans le champ de laquelle la fonction volitive qu'on appelle l'*attention* peut se déplacer plus ou moins librement.

La première strate contient les *qualia*, des « qualités », dont certaines sont grosso modo désignées dans le langage par des termes adjectifs (par exemple les couleurs et autres « sensations ») : qualités sonores, qualités tactiles, odeurs, goûts, parfois non étiquetés et souvent surprenants, mais enregistrés par la mémoire à long terme. La seconde couche contient des entités substantives, des « choses » identifiables dans l'espace et dans le temps ; les *qualia* peuvent apparaître comme leurs propriétés. Ces « choses », ces objets sont souvent désignés par des substantifs catégorisants. Dans la troisième couche, l'esprit distingue des scénarios, des épisodes qui peuvent être enchaînés en tant que processus narratifs, isolés en tant qu'événements ou actions, ou fixés en tant qu'états, contenant tous un noyau génératif que le langage catalogue parfois par ses verbes. Les scénarios intègrent évidemment les concepts sous-jacents des couches précédentes, les adjectifs aux noms, les phrases nominales aux verbes et aux phrases verbales, et finalement celles-ci aux énoncés discursifs.

Une quatrième couche permet à l'esprit d'établir des analogies *entre* les scénarios et de constituer ainsi des notions normatives en tous genres. Les expériences de la troisième couche sont habituellement mémorisées comme acquis encadrés par ce type de notions normatives et comparatives, appelées également des valeurs et des paramètres (tels que l'importance, la perfection, la précision, l'attention à l'autre, la vérité...), que le langage désigne de multiples manières, marquant éventuellement l'opération par des adverbes évaluatifs liant les phrases.

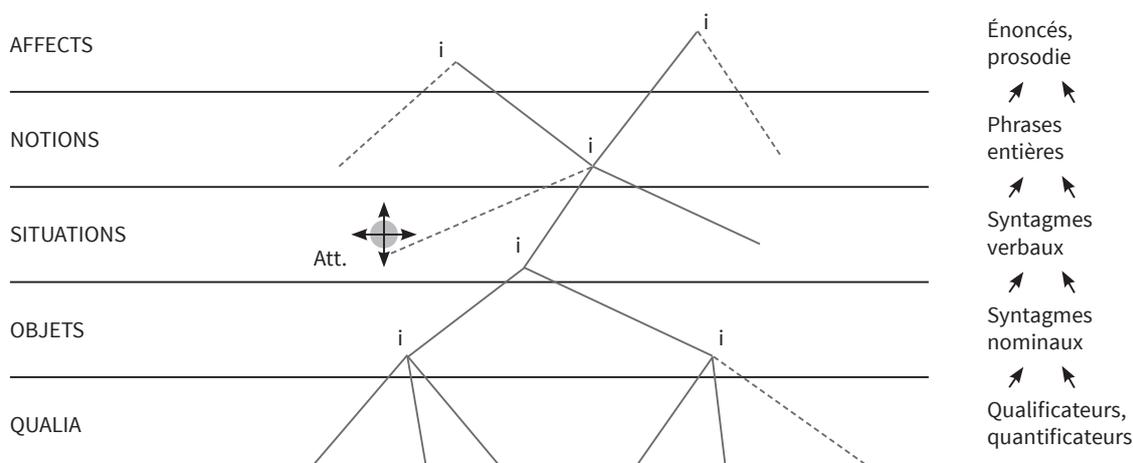
Une cinquième couche, enfin, intègre les concepts normatifs des intégrations précédentes et crée des états affectifs que nous cataloguons comme des émotions (sentiments de courte durée), des *humeurs* (relevant de durée plus longue), et des *passions* (relevant du très long terme). Il est évident que ces états présentent à la fois un contenu sémantique — la colère contient ainsi le récit d'un mauvais traitement, etc. — et un signal somatique qui affecte le corps impliqué pendant un certain temps. Le langage enregistre certaines occurrences affectives dans des morphèmes énonciatifs tels que les exclamations, ainsi que dans les profils d'intonation et dans les gestes qui accompagnent l'énonciation.

---

d'indication d'un événement, d'un état, d'une chose en cours ou présente, l'esprit doit créer un diagramme interne schématisant la relation entre les deux instances (que nous appelons, en Europe, le signifiant et le signifié). Le terme peircéen d'« index » induit en erreur, dans la mesure où, pour Peirce et ses adeptes, il est destiné à inclure la deixis, alors qu'un indice n'a rien de déictique.

11 Sur l'architecture mentale, cf. P.Aa. Brandt, « Form and meaning in art », in Mark Turner (éd.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York, Oxford University Press, 2006.

## L'ARCHITECTURE DE L'ESPRIT ET SON REFLET DANS LA GRAMMAIRE



L'attention (Att.) peut se mouvoir librement entre les niveaux d'intégration (i).

Figure 2. Esprit et grammaire.

Cette architecture mentale semble tout à fait comparable aux stratifications conceptuelles présentées par d'autres espèces animales, portant à la fois sur les types de contenu et les processus. Toutefois, l'évolution sémiotique humaine est spécifique et unique, dans la mesure où elle partage ses articulations de base avec la socio-sphère. C'est ce que je voudrais préciser ci-dessous.

L'élaboration de l'information neuronale et conceptuelle qui met à jour en permanence le contenu de l'architecture est à la fois *afférent* et *efférente*. Les intégrations afférentes (vers le haut) permettent souvent des re-conceptualisations (vers le bas), par lesquelles les contenus sont « rédigés », corrigés, réexaminés, révisés. Cette variation, impliquant le travail de l'attention, explique les différences existantes entre les modes de sens<sup>12</sup>.

Les styles d'attention expliquent les différences principales dans la production de sens, c'est-à-dire les « productions » de l'esprit inter-somatique que nous avons décrit. La fabrication de sens *symbolique*, souvent considérée, à tort, comme la fonction intellectuelle la plus complexe, est, en fait, la plus simple et la plus rapide : ce genre d'afférence va directement de la perception au scénario, ou à la situation, puis à l'intégration normative et affective, et finalement à la réaction motrice, somatique, avec une efférence minimale. Dans ce mode de sens, le sujet comprend les situations intersubjectives comme des appels aux réponses corporelles : la perception linguistique demande une réponse corporelle motrice (par exemple, en obéissant à un ordre), et une perception corporelle motrice demande une réponse linguistico-corporelle (par exemple, donner un ordre) qui, à son tour, appelle une réponse corporelle motrice. Les actes performatifs

<sup>12</sup> Sur l'attention dans une perspective sémiotique cognitive, cf. T. Oakley, *From Attention to Meaning, Explorations in Semiotics, Linguistics and Rhetoric*, Berne, Peter Lang, 2009.

utilisent généralement ce registre supérieur de l'architecture, ce qui les rend plus rapides que les autres types de pensée, mais également moins réfléchis. Les styles autoritaires de structuration de sens donnent par conséquent des résultats plus rapides, mais moins « intellectuels ».

En revanche, le déroulement de l'imagination épistémique, à savoir notre attitude lorsque nous étudions un problème, tentons de trouver une explication possible à une difficulté, essayons de comprendre l'histoire, la pensée et les sentiments d'une autre personne, exige un usage beaucoup plus large de l'élaboration efférente. Nous retenons alors le contenu sous-jacent pendant que nous examinons les intégrations précédentes, que nous interrogeons les gestalts et les assemblages objectaux déjà effectués, et que nous laissons le « rayon de lumière » de l'attention illuminer une partie aussi grande que possible du réseau de concepts mémorisés que nous examinons — tout en différant la réaction somatique post-cognitive. Nous « hésitons ». Penser de cette manière analytique et presque philosophique demande une forme d'hésitation, une certaine mesure de passivité corporelle et de la patience. Si on compare l'effet, sur la pensée, de l'écriture et celui de la conversation, on a déjà un exemple montrant le ralentissement de la pensée lié à l'écriture, et on obtient souvent des résultats conceptuellement plus riches que ceux de la simple « pensée intérieure ». L'imagination épistémique, avec ou sans langage (par exemple dans l'architecture, la musique ou les mathématiques) n'a pas besoin de « voir » mentalement comme nous le faisons lorsque nous regardons des objets extérieurs. Elle « voit » des relations qui sont invisibles mais qui existent dans la forme imaginée de lignes, de liens ou de liaisons (cf. le terme allemand *Verbindungen*), de flèches, de triangles, de cercles, etc., déployant une sorte de géométrie plastique servant à la représentation des états de choses « abstraits », géométrie toutefois sans règles à apprendre, puisque l'esprit fabrique de tels diagrammes spontanément.

Les images, quant à elles — souvenirs mentaux, rêves et fantasmes exposés de manière extérieure et spatio-temporelle — dominant totalement dans la conscience individuelle comme arrière-plan existentiel continu de ce que l'esprit est en train de faire à chaque instant. C'est pourquoi les signes *iconiques* entrent directement en contact avec la tonalité affective propre de l'esprit, tonalité qu'ils peuvent facilement modifier. Dans l'architecture mentale, les icones sont élaborées comme si elles étaient les perceptions mêmes du sujet, à part le fait qu'elles sont destinées à être interprétées par d'autres sujets d'une certaine manière. L'idée d'un « destinataire » supposé d'une image exprimée est intégrée dans l'objet que cette image constitue pour le « destinataire », de sorte que l'élaboration inclut un processus efférent ou inversé, insérant l'objet iconique dans un cadre impliquant qu'il est donné par quelqu'un à quelqu'un d'autre qui le recevra, le « lira », avec les *qualia qui lui sont attribués*. C'est pourquoi il est probable que les images sont perçues avec encore plus d'acuité que ne le seraient les perceptions correspondantes. Leurs qualités formelles invitent à une lecture « pointue » (*a close reading*), précisément parce qu'elles sont conçues comme intentionnellement destinées par quelqu'un à être « lues », alors que ce que nous voyons, en

ouvrant simplement les yeux sur ce qui nous entoure, n'offre pas cette particularité. Cela pourrait être également la raison pour laquelle nous vivons nos rêves comme un genre de message de la part d'un « inconscient » : dans la mesure où il s'agit d'images, elles doivent être voulues par un quelconque autre sujet (à l'intérieur de nous-mêmes, l'Inconscient, ou, précédemment, à l'extérieur de nous, les Dieux). De même, le partage des fantasmes les rend encore plus vivants, ce qui expliquerait probablement pourquoi nous aimons partager des images, par exemple des photos, et raconter aux autres des anecdotes et des histoires que nous avons vécues : raconter nous rend plus facile la saisie même des détails, comme si le contenu nous était donné par un narrateur différent du locuteur (d'où le narrateur impersonnel, « olympien » de la fiction). La cure par le langage, offerte par les psychanalystes, exploite le même phénomène intentionnel.

La psyché individuelle, existentielle, comprend ainsi un mode symbolique à élaboration rapide pour les relations de pouvoir interpersonnelles et performatives. Elle comprend également un mode épistémique et diagrammatique à élaboration lente pour la réflexion, la discussion, l'interaction critique avec les autres. Elle comprend enfin un mode iconique d'élaboration encore plus lente pour les échanges intimes, esthétiques et affectifs, en particulier avec les intimes, les amis et la famille. La psyché et la société sont reliés à travers tous les modes et les niveaux, dans la mesure où les structures stratifiées qui les constituent sont *isomorphes*, comme nous l'avons vu, et connectées par des signes de types correspondants. C'est pour cette raison que les événements sociaux nous affectent automatiquement, comme s'ils étaient presque des événements biographiques de notre vie. Nos états *affectifs* réagissent immédiatement et automatiquement aux changements critiques du monde « environnant », et nous devons nous sentir engagés et sentir que nous participons, lorsque l'*imaginaire* social qui nous entoure subit des transformations. Quand les pouvoirs souverains glissent, par exemple, entre la furie despotique ou le chaos financier et un constitutionnalisme tempéré et tranquille, nous ressentons du découragement ou du soulagement, comme si les événements s'adressaient à nous personnellement et physiquement. La société nous pénètre, localement et globalement.

#### 4. Les citoyens globaux

La société pénètre la subjectivité, et pourtant la résistance et l'opposition critique sont possibles, de même que le conformisme et la flagornerie anonyme. « Devenir global » intellectuellement, en suivant l'idée de citoyenneté du monde inspirée de la philosophie des Lumières, peut être une manière de résister, mais également de se conformer aux situations.

Toute personne physique est enracinée biographiquement dans un petit ensemble de pays, mais est aussi naturellement préparée à aller là où la vie peut la conduire, dans la mesure où la socio-sphère varie historiquement mais non structurellement ; tout le monde peut s'adapter. Un citoyen local est aussi, potentiellement, un citoyen global. Il y a toutefois différentes façons d'« être global », comme le lecteur a pu le deviner en parcourant l'analyse qui précède.

La prétendue *jet set* est une caste symbolique de personnes qui « vole » au-dessus des législations, des règles de conduite et des préoccupations envers les populations, afin de jouir personnellement des possibilités illimitées offertes à une « élite » riche et puissante de princes, prêtres, banquiers, mafiosi, usuriers, etc. et de se les partager entre eux — « élite » désormais aussi internationale que ces méga-compagnies qui se passent de toute attache à un pays particulier. Cette caste symbolique représente aujourd'hui un des dangers les plus sérieux pour l'écologie matérielle et immatérielle de notre planète, parce que sa force décisionnelle opportuniste transcende les plus hautes instances du niveau politique et par là les plus hauts sommets de l'autorité légale. Est-il possible de la « discipliner », de la ramener au respect des règles ? La question est cruciale et malheureusement tout à fait ouverte.

L'« élite » politique est une caste différente, composée de dirigeants, de présidents, de secrétaires, de ministres, d'hommes et de femmes d'État, qui transitent entre les sociétés et établissent des réseaux de fonctions coordinatrices qui servent... soit les intérêts des méga-compagnies et de la caste symbolique, soit ceux de leurs populations respectives, qu'ils représentent d'une manière ou d'une autre. Ces agents politiques subissent une pression constante des deux côtés et, pour cette raison, agissent habituellement de manière inconsistante et corrompue. Ils sont « globaux », mais incapables de dépasser les pôles de cette dynamique verticale (qui oppose l'organique et le symbolique). Le discours de cette caste est souvent moralement éprouvant à entendre, parce qu'il émane de sources qui ne peuvent pas être explicitement présentées.

Troisièmement, les globalistes organiques incluent bien entendu les militants écologistes, qui comprennent que le sort de la planète est entre les mains de l'humanité et dépasse les limites nationales. Ils ne constituent pas une caste, mais plutôt une communauté ouverte sans frontières, rassemblant les militants de base qui désirent s'investir dans la lutte pour la conservation de la planète. Planter des arbres dans ce but est une initiative réellement organique, qui peut (et est destinée à) être perçue comme significative symboliquement et politiquement. Cependant, seule une connexion transversale réelle des agents sociaux opérant à tous les niveaux, du niveau organique jusqu'au symbolique, en passant par le politique, serait probablement en mesure de rendre possibles de telles initiatives globales. Par conséquent, l'agent transversal hypothétique est notre quatrième catégorie de citoyens globaux — du moins, en principe —, certainement pas une caste dans le sens des premiers types énumérés, mais un *citoyen critique global*.

Ma proposition en ce qui concerne les activités humaines qui pourraient incarner la quatrième position serait de les comparer à l'ensemble sans frontières des médecins, des écrivains, des musiciens, des peintres et des artistes en général. *L'art* (en incluant l'art médical) voyage, de fait, et est ressenti comme l'incarnation de formes transculturelles d'humanité. La récupération des activités artistiques et de soins par les castes se produit fréquemment, mais elle reste secondaire par rapport à ce que l'art et la médecine signifient pour les populations dans le monde entier : une collectivité active et performante, et une

communauté potentiellement illimitée d'esprits — l'humanité de l'humanité, pour ainsi dire. Dans la sphère illimitée des arts, nous pouvons apercevoir une lueur du principe symbolique central qui pourrait échapper à l'emprise de la Loi (la violence) et du Nom (l'identité), et qui pourrait contenir le noyau d'un esprit critique : un noyau de *liberté symbolique* (courage et autonomie) pour aller là où il est possible d'aller et pour éviter le mal et le faux, au nom de la vérité kantienne<sup>13</sup>.

## Conclusion

La question de l'identité mérite un dernier commentaire. La distinction classique entre identité qualitative et identité numérique autorise une interprétation qui n'est pas sans intérêt dans la perspective esquissée ici. Sur le plan *numérique*, je ne suis que moi et que cette personne *unique* qui reste *moi* dans le temps et dans l'espace, aussi longtemps que je vis. C'est la condition préalable nécessaire de la responsabilité juridique (je ne peux pas échapper à cette condition en affirmant être quelqu'un d'autre). Sur le plan *qualitatif*, je peux être membre de certaines communautés culturelles, historiques (je suis fier de faire partie de...) et peux réclamer la reconnaissance de cette appartenance. C'est ce que les entités collectives ethniques ou autres font, au nom de la culture, de la religion, du genre, de la race ou de l'histoire nationale.

Toutefois, l'identité qualitative ultime est nécessairement celle du statut d'une personne dans le monde. Le problème est alors qu'il n'y a plus personne à l'extérieur de ce dont on est membre pour garantir la reconnaissance de *cette* identité qualitative particulière ! Le citoyen global critique doit vivre en se contentant d'être uniquement un être humain, sans autre autorisation. Les artistes, ainsi que les migrants du monde, savent ce que cela signifie que de ne pas être reconnu<sup>14</sup> et apprécié pour ce qu'on est en raison de ses activités. Nous pouvons tous apprendre de ce sentiment existentiel. Il n'y plus ici aucune position identitaire à prendre et à défendre. Nous pouvons l'esquisser théoriquement et philosophiquement mais la version incarnée dans l'existence est un défi pour chacun d'entre nous.

## Références

Bataille, Georges, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1949.

— *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

Brandt, Per Aage, *La charpente modale du sens*, Amsterdam et Aarhus, Benjamins et Aarhus University Press, 1992.

---

13 Par « vérité kantienne », j'entends ce que nous pensons individuellement être vrai pour tous, expression dans laquelle « vrai » signifie aussi fiable que possible. Dans le schéma 1, une zone interne du niveau symbolique porte la mention « art ». Cela indique qu'il existe une *souveraineté personnelle*, individuelle, c'est-à-dire le genre d'intégrité et d'autonomie personnelles requis pour être *éthiquement* (pour être simplement quelqu'un en termes de Loi) et *esthétiquement* (cf. pour être une personne définie, grâce à l'identité qualitative que confère un Nom) engagé envers l'humanité à travers la globalité de l'art, en l'aimant en quelque sorte, en pensant à travers lui et peut-être en le pratiquant.

14 Quand un artiste finit par être reconnu, il doit toujours passer à autre chose, faire quelque chose de plus radical et de plus risqué, donc de moins reconnu.

- *Spaces, Domains, and Meaning : Essays in Cognitive Semiotics*, Berne, Peter Lang (European Semiotics, 4), 2004.
- « Form and meaning in art », in Mark Turner (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York, Oxford University Press, 2006.
- *The Music of Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2019.
- Eisenstadt, Shmuel N. (éd.), *The Origin and Diversity of Axial Age Civilizations*, New York, State University of New York Press, 1986.
- Ellis, Maureen (ed.), *Critical Global Semiotics. Understanding Sustainable Transformational Citizenship*, London, Routledge, 2019.
- Graeber, David, *Debt : The First 5,000 Years*, New York, Melville House, 2011.
- Jaspers, Karl, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949), Munich et Zürich, R. Piper & Co., 1983.
- Oakley, Todd, *From Attention to Meaning, Explorations in Semiotics, Linguistics and Rhetoric*, Berne, Peter Lang, 2009.
- Thom, René, *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, Reading (MA), W.A. Benjamin, 1972.
- Zlatev, Jordan, Göran Sonesson et Piotr Konderak (éds.), *Meaning, Mind and Communication : Explorations in Cognitive Semiotics*, Berne, Peter Lang, 2016.

---

**Résumé :** Pour penser « globalement », nous devons accepter d'utiliser des notions globales comme celles de société, de langage et de sémiosis, développées dans des cadres d'inspiration scientifique si possible. Nous rendrons compte en premier lieu de ce qu'est une société humaine sur le plan écologique général et global, en nous fondant sur ce qu'elle prend à la nature et lui rend. Le modèle réaliste critique stratifié que nous obtiendrons nous servira de cadre pour une description du monde vécu, ainsi que de ses strates et domaines d'expérience. Les principes d'autorité, de pouvoir et de vérité dépendent d'une perspective éco-ontologique de ce genre. Nous considérerons ensuite la manière dont se déploient les signes et le sens. Le sens entre dans une typologie stable qui inclut les modes performatif, épistémique et affectif ; les types de signes et d'utilisation du langage ancrent ces modes en tant que formats sémantiques dans les discours. Les structures de discours, incluant les formats narratif, argumentatif et descriptif, déterminent les formes possibles de connaissance accessible au citoyen global, à savoir l'histoire, la philosophie et la science, ensembles complémentaires des formes d'art et de religion dont l'origine structurale doit être recherchée dans notre psychisme. Toutefois, au lieu d'opposer le psychisme et le monde (le monde quotidien), nous tenterons de montrer comment une étude psycho-sémiotique doit être directement associée à une étude éco-sémiotique, sachant que l'esprit est lui-même façonné par le monde sémiotique avec lequel il a évolué pendant 50 000 ans de modernité. Face aux menaces contemporaines, l'éthique, l'esthétique et la pensée critique doivent converger pour défendre la possibilité d'une humanité et d'un habitat globaux et planétaires.

**Mots clés :** architecture mentale, catastrophe, dynamique, écologie globale, imaginaire, organique, signes (types de —), socio-sphère, symbolique.

**Resumo :** Para pensar “globalmente”, deve-se utilizar noções globais como as de sociedade, de linguagem e de semiose, desenvolvidas numa perspectiva científica. O artigo trata em primeiro lugar do que uma sociedade humana é no plano ecológico geral e global, considerando o que ela toma e devolve à natureza. O modelo realista, crítico e estratificado obtido serve como quadro geral e global para descrever o mundo vivido, assim como seus níveis e domínios de experiência. Os princípios humanos de autoridade, de poder e de verdade dependem de uma

perspectiva desse gênero eco-ontológico. Considera-se em seguida o modo como os signos e o sentido se desenvolvem segundo uma tal descrição global (e de fato universal) : o sentido entra numa tipologia estável que inclui os modos performativo, epistêmico e afetivo ; os tipos de signos e os tipos de uso da linguagem ancoram esses modos enquanto formatos semânticos nos discursos. As estruturas discursivas, que incluem os formatos narrativo, argumentativo e descritivo, determinam as formas possíveis do conhecimento acessível para o cidadão global, ou seja, a história, a filosofia e a ciência, complementando as formas da arte e da religião, cuja origem deve ser procurada no nosso psiquismo. Todavia, em vez de opor o psiquismo e o mundo cotidiano, tenta-se mostrar como um estudo psico-semiótico deve também ser diretamente associado a uma abordagem eco-semiótica, desde que o próprio espírito é configurado pelo mundo semiótico no qual o homem evoluiu durante os 50.000 anos da modernidade. Hoje, face às ameaças contemporâneas, a ética, a estética e o pensamento crítico devem convergir para defender a possibilidade de um habitat e de uma humanidade globais e planetários.

**Abstract :** In order to think “globally”, despite the differences we so enjoy and value, we have to accept using global notions, of society, subjectivity, language, and semiosis, evidently developed in science-based frameworks when possible. Here, we will firstly give a general and global ecological account of what a human society is, in terms of what it extracts from and expels back into nature. The stratified model obtained will serve as a general and global frame for a characterisation of the human life-world and its experiential strata and domains. Human principles of authority, power, and truth depend on a perspective of this eco-ontological kind. We will secondly consider how signs and meaning unfold according to such a global, indeed universal, characterisation : meaning falls into a stable typology including performative, epistemic, and affective modes, and both sign types and types of language use anchor these modes as semantic formats in the discourses. Discourse structures, including the narrative, the argumentative, and the descriptive formats, ground the possible forms of knowledge available to a global citizen: history, philosophy, science — complementary to our forms of art and religion, whose structural origin must be sought in the psyche. However, instead of opposing psyche and world, i.e. life-world, we will finally try to show how a psycho-semiotic study must also directly relate to an eco-semiotic study, because the mind is itself shaped by the semiotic world that evolved with it during its 50,000 years of modernity. Ethics, aesthetics, and critical thinking must now converge, in view of the contemporary threats, to defend the possibility of a global, planetary habitat and humanity.

**Auteurs cités :** Georges Bataille, Shmuel N. Eisenstadt, Maureen Ellis, David Graeber, Karl Jaspers, Todd Oakley, René Thom, Jordan Zlatev.

**Plan :**

Introduction

1. L'écologie globale de la socio-sphère
2. Signes et types de sens dans le monde social
3. Subjectivité
4. Les citoyens globaux

# From Continuity to Rhythm II : Adjustment and Entrainment

**Juan Felipe Miranda Medina**

Arequipa, Universidad Católica San Pablo,  
Electrical and Electronics Engineering Department

## Introduction

This work is the second part of the article “From Continuity to Rhythm”, where I set out to define rhythm as a semiotic concept<sup>1</sup>. The motivation was Victoria Santa Cruz’s abstract concept of Rhythm as an organiser that integrates different units into larger wholes and that is the principle behind all becoming<sup>2</sup>. However, the formal point of departure was the notion of continuity proposed by Eric Landowski as a founding category of his semiotics of interaction<sup>3</sup>. Drawing from the conceptual framework developed in the first paper, this work establishes a relation between the semiotic concept of *adjustment* proposed by Landowski, and *entrainment*, a concept widely deployed in scientific research on music<sup>4</sup>. The

---

1 Acta Semiotica, II, 3, 2022, pp. 79-97. Henceforth, when rhythm is construed as a semiotic concept it is spelled as “Rhythm”, with a capital “R”.

2 V. Santa Cruz, *Ritmo : El Eterno Organizador*, Lima, Petróleos del Perú, 2004.

3 Cf. *Pasiones sin nombre* (2004), Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2018, pp. 63-69 ; *Interacciones arriesgadas* (2005), Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2009, pp. 14-15, 81.

4 Cf. P. Vuilleumier and T. Wiebke, “Music and emotions : from enchantment to entrainment”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337, 1, 2015 ; M. Clayton, R. Sager, W. Udo, “In time with the music : the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology”, *European meetings in ethnomusicology*, Romanian Society for Ethnomusicology, vol. 11, 2005 ; A. Tierney and N. Kraus, “Neural entrainment to the rhythmic structure of music”, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 27, 2, 2015.

end result is a general semiotic definition of entrainment that yields a flexible semiotic definition of Rhythm.

In “From Continuity to Rhythm” I analysed the opposition between continuity and discontinuity in terms of three oppositions : self-identity vs difference, unity vs diversity and determinism vs randomness. In the conclusions I suggested that Rhythm could be construed as “a certain level of Harmony” within a system or set of elements where entrainment acts as “the unifying mechanism”<sup>5</sup>. This definition will be reviewed critically in this work. In order to do so, this paper sets out to explain *entrainment*, relating it to Landowski’s notion of *adjustment*. In order to establish this relation I recur to feedback loops in an input-output process approach, often deployed in control engineering and computer science. Beyond entrainment and adjustment as specific mechanisms, however, lies the view of Rhythm as intrinsically dynamic. While adjustment and entrainment are key to this feature, I shall first address periodicity. The outcome will be a definition of Rhythm where periodicity, entrainment, adjustment and feedback are interrelated.

## 1. Continuity as periodicity

Landowski associates the continuous with a monotonous succession<sup>6</sup>. In this section I would like to formalise this view recurring to the notion of *periodicity*, deployed widely in mathematics, physics and engineering<sup>7</sup>. A function or signal is periodic if it repeats itself identically after a given period of time.

More formally, if the time-varying signal  $y(t)$  is periodic, then it is the case that  $y(t)=y(t+T)$  where  $T$  is the period of signal  $y$ , and  $t$  refers to time. For example, if a spinning wheel takes half a second to make a full turn, then we say that its motion is periodic and that the period  $T$  is half a second. Although this definition refers to time,  $t$  could refer to space as well, or any other relevant variable. Periodicity in space (i.e., painted patterns that repeat identically) can be seen in the ceilings of many cathedrals, for example.

For there to be periodicity there must be repetition. Ideally, repetition in periodicity occurs an infinite number of times and in addition it occurs at perfectly equidistant time intervals (with a value of  $T$ ). These conditions apply to discrete periodic sequences as well. E.g., the sequence “AAA...” can be said to be periodical, even though there is no direct time reference, since we can say that “A” repeats identically every one character. Therefore, the period of the sequence is one. The sequence “ABABAB...” is also periodic, with a period of two characters. The definition of periodicity allows us to interpret Landowski’s notion of continuity, in the sense of a monotonous succession, as a periodic se-

---

5 « From Continuity to Rhythm », *art. cit.*, p. 95.

6 *Pasiones sin nombre*, *op. cit.*, p. 64.

7 See for instance E.W. Weisstein, “Periodic Function”, MathWorld-A Wolfram Web Resource (<https://mathworld.wolfram.com/PeriodicFunction.html>).

quence or signal that can be either continuous (the spinning wheel) or discrete (the “AAA...” sequence).

Periodicity can be placed in opposition to singularity ; i.e., to events or patterns that happen once. The relation between both is illustrated in the semiotic square in Figure 1. The contradictory of the periodic, is non-periodic infinite repetition. The contradictory of the singular is something that happens at least twice, i.e., non-periodic finite repetition. Both periodicity and singularity can be derived from the notion of infinite repetition – constraining repetitions to be equidistant yields periodicity, constraining infinite repetition on number yields singularity.

The periodic is uncohesive because any of its cycles is identical to any other. In contrast, a singularity is maximally cohesive, since it refers to a non-repeatable unity.

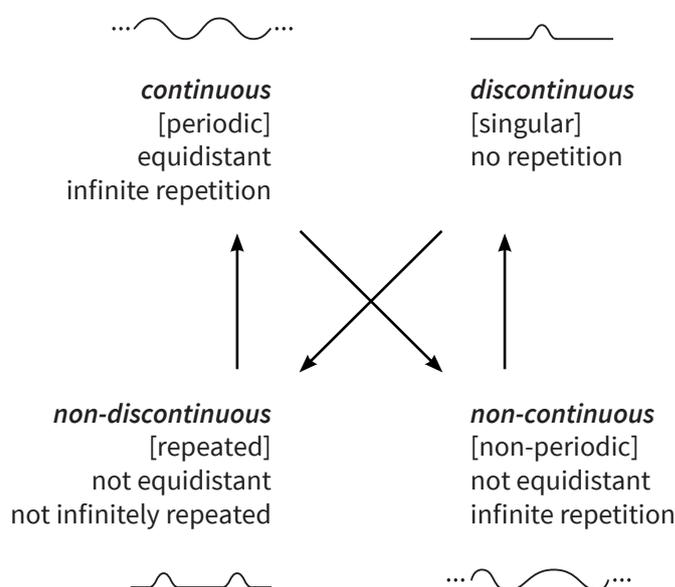


Figure 1. Continuity vs discontinuity as periodic vs singular.

What is the relation between periodicity and the semiotic concept of Rhythm this work is after ? Thinking of periodicity introduces a point of view that does not stem from Harmony. The latter deals with identity and difference, that is, with diversity compensated by unity. However, it does not explicitly consider repetition nor the structures that repetitions may form in virtue of their number or of their distance to each other. Repetition is interesting in the ontological sense, for it considers the token of a type insofar it is *realised* rather than *virtual*. That is, it has to do with something that actually *is* repeated rather than with something that *can* be repeated. As Figure 2 shows, interesting geometrical patterns emerge from only two types cleverly arranged and repeated. Comparing the starting point (two unrelated different shapes) to the resulting pattern as a whole, we can say the latter is more Harmonious. In this case the unifying

force consists of the identical repetition and placement of the shapes and of their periodic arrangement. In addition, the superposition of the array of squares and circles is more Harmonious than each array taken separately, as it is more diverse. Although the resulting pattern is composed of only two shapes, a third shape emerges at the centre of the squares due to the white space left by the orange circles.

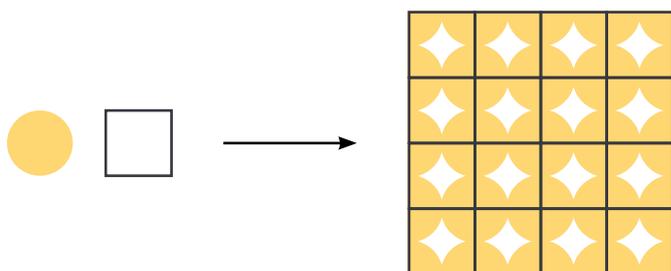


Figure 2. Combination of periodic repetition of a square and a circle to form a more complex pattern.

An example of combining singularity and periodicity can be playing a melody together with an identically repeating rhythmic pattern. Even if every bar in the rhythmic pattern is the same as the one before, the position of a given bar within a melody makes it possible to distinguish them. Hence, melody grants cohesion to the whole (melody + pattern). Furthermore, percussive rhythmic patterns are rarely played identically throughout a whole song. Often, variations are introduced to mark the end of a phrase or section or even to react to the rhythm of the melody. These variations that result in the segmentation of the totality into units (e.g., phrases and sections) will also grant the song its cohesiveness.

Combining periodicity with singularity can imply taking a singular pattern, repeating it periodically and modifying or *modulating* some of its repetitions in such a way so as to give a feeling of something rhythmic that escapes monotony and uncohesiveness. An example is the interior side of the dome of the Sheikh Lotf-Allah mosque in Isfahan<sup>8</sup>. Modulation allows for a number of possibilities and can also be related to the competencies of an actant, as explained in the next section.

## 2. Revisiting determinism vs randomness

In this section we revisit the opposition /continuous vs discontinuous/ expressed in terms of /determinism vs randomness/. This opposition will lead us to Greimas's notion of manipulation, to Landowski's syntax of adjustment and to entrainment.

The opposition /deterministic vs purely random/ can be analysed according to the semiotic square in Figure 3. The deterministic regime yields an output, a

<sup>8</sup> See [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Isfahan\\_Lotfollah\\_mosque\\_ceiling\\_symmetric.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Isfahan_Lotfollah_mosque_ceiling_symmetric.jpg).

set of utterances, relying on fixed production rules — e.g., the stream {A,B,C, ...} has the rule of printing out the letter of the alphabet in ascending order. The set of production rules that yield the output are henceforth referred to as the *system*. The purely random is an abstraction that is impossible to generate. The reason is that it is impossible to produce a sequence of numbers, letters or utterances where there is no relation between any of these elements to any other. Due to the absolute lack of relation present in randomness, the purely random has no system, only utterances. The non-relation of elements is represented in Figure 3 as the stream {B, 5, F, F, N, ...}.

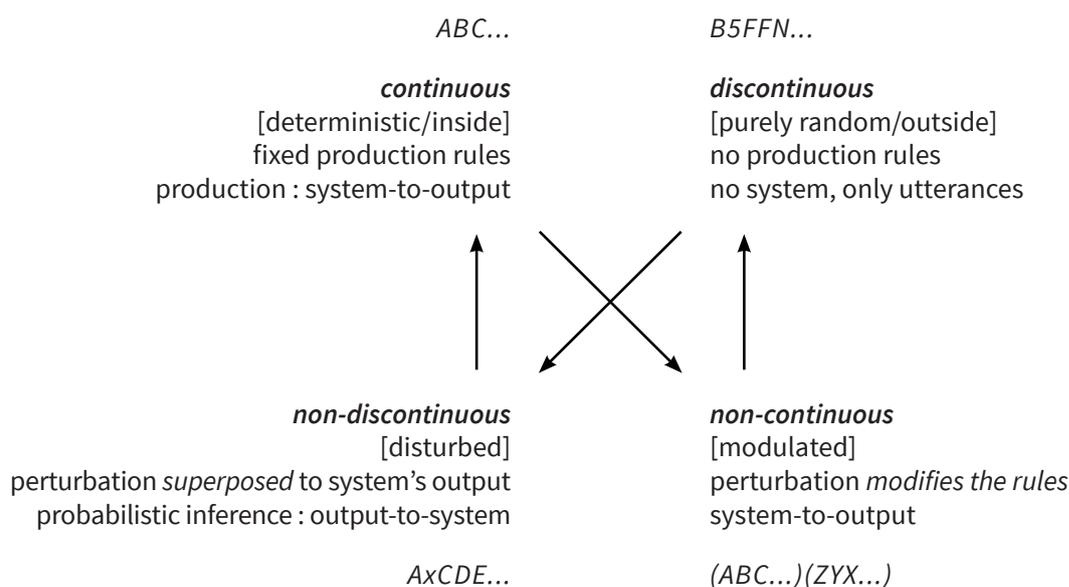


Figure 3. Semiotic square for the opposition continuous vs discontinuous in terms of the opposition deterministic vs purely random (cf. “From Continuity...”, *art. cit.*, p. 92).

The *disturbed* is the contradictory of the purely random. This regime produces an output stream of elements that are related to each other, but not in a fully deterministic manner — e.g., in the sequence {A, x, C, D, E, ...} in Figure 3, “x” acts as a disturbance where “B” would have been the expected output. While the purely random is an unrealisable abstraction, the disturbed is the kind of randomness that we encounter in the world. In fact, statistics, with its notion of probability, allows to describe what we can expect at the output of a system with rules that we cannot fully describe. Thus, the probable can be construed as the superposition of randomness to the output of a deterministic system<sup>9</sup>.

The last term in the square, the *modulated*, is particularly relevant to the discussions developed in the rest of this work. It results from the negation of the deterministic, and it refers to the random modification *not of the output* of the system, but of the system itself, of its rules of production. For example, the system is modified when, instead of printing alphabetical characters in ascending order, i.e., {A, B, C, ...}, it prints them in reverse order, {Z, Y, X, ...}.

<sup>9</sup> “From Continuity...”, *art. cit.*, pp. 92-93.

It is important to note that randomness acts as an exteriority, a force located outside of the system itself that disturbs it or modulates it. It might be that this exterior force is also given by deterministic rules, but from the standpoint of the system it appears as random. It is for this reason that a physicist can hold that the universe is driven by deterministic rules only, and yet examine random phenomena in quantum physics. Such phenomena may appear as random because their rules are not, or cannot, be known<sup>10</sup>.

Disturbance and modulation in a system may be further analysed in an input-output form. In the former case, the presence of randomness is superposed, “added”, so to say, thus interfering with the output of the system. In the latter case, randomness affects the algorithm of the system itself. Hence, the system changes its behaviour and the sequence of outputs it produces will also be different than without the perturbation.

The input to a system determines its output without altering the system’s functioning (its algorithm, in the case of an automaton or deterministic system). For example, the inputs to a simple calculator are the numbers and the operations one types in, and the output will vary depending on both. However, a different output does not mean that the functioning of the calculator has changed (i.e., its capacity to carry out mathematical computations). A more sophisticated example related to music would be a music score editing software that allows the user to create a music score which it then translates into sound (as if it were “playing” the music in the score). A simple way of disturbing the output of the system is playing the piano as the music of the software sounds, since the resulting sound will in that case be the combination of both. A modulation of the system would correspond to reprogramming the software so that, in addition to sonifying the written music, it automatically creates a piano accompaniment that is included and played together with the written score. This case would require modifying the algorithm (i.e., the rules of production) of the software.

Disturbance and modulation can be treated as principles that can be extrapolated. A disturbance can be superposed at the input as well – e.g., the user of the music score software accidentally inputs an incorrect note in the score. If modulation is the modification of the rules of a system, those rules can also be modified to the point that a new set of rules is produced that enables the system to carry out other functions. This idea allows of conceiving a complex system composed of subsystems. Each subsystem may require its input, and disturbance and modulation can apply to each subsystem or to the input as the whole. The input can then become of a different sort, and we could also have an input that allows to select which subsystem is activated in the system or automaton. For example, the music software can have the functionality of playing back the score the user inputs, but it can have another functionality (subsystem) that allows it to convert the score into a MIDI or any other sort of audio file. The user

---

<sup>10</sup> See M. Bera et al., “Randomness in quantum mechanics : philosophy, physics and technology”, *Reports on Progress in Physics*, 80, 12, 2017.

can select which functionality to use, and in addition provide the parameters required for that functionality to work.

These extended possibilities are important, because they lead us closer to the notion of the actant Subject. In Greimasian and post-Greimasian semiotics, a Subject is not an automaton (a deterministic system) that invariably executes one action program or algorithm. The actions of the Subject depend on the Subject's intention or purpose, i. e., on its Object of desire<sup>11</sup>. This is analogous with the selection of subsystems. An automaton depends on an external input to determine its functionality. In contraposition, a Subject is driven by its intentions of action, but these result from the interaction between Sender (a transcendent entity) and the Receiver. The Sender, then, can be conceptualised as a perturbation to the input of the system, and depending on its influence a certain action program will be pursued by the Subject.

The Helper and Opponent actants (as defined in the initial version of Greimas's grammar<sup>12</sup>) can function as a perturbation of the system (modulation) or as a perturbation of the output (disturbance). In the first case they affect the Subject's immanent actualising modality (knowing-how-to-do), whether in favor or against the Subject's intention of action. In the second case they can introduce unexpected new sequences into the narrative program for the benefit or harm of the Subject's quest — they modify the conditions for the Subject to fulfil its intention of action, its being-able-to-do. For example, if a string of your guitar breaks, this would count as a negative disturbance. It interrupts your playing, but it does not affect the fact that you are capable of playing. Taking guitar lessons, however, will modify your knowing-how-to-do and would hence count as a modulation.

### 3. Manipulation and feedback

In this section I argue that feedback is implicit in Greimas's schema of the Subject on a quest — an idea addressed already by the author in previous writings<sup>13</sup>.

Let us begin by considering Greimas's canonical narrative schema and his actantial model<sup>14</sup>. Both describe the process by which an actant Subject first acquires an intention of action or a desire for an Object of value due to a relation of *manipulation* by an actant Sender. Next, the Subject acquires the *competence* necessary to carry out this action (i.e., to *perform*) in the form of the modalities being-able-to-do and knowing-how-to-do. Once it possesses competence, the Subject performs — i.e., acts so as to get *conjoined* with the Object (or fails to do

11 Cf. A.J. Greimas, *On Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 84-105.

12 Cf. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 178-180.

13 Cf. J.F. Miranda, "Competence, Counterpoint and Harmony : A triad of semiotic concepts for the scholarly study of dance", *Signata*, 11, 2020 ; "Rethinking Knowledge-that and Knowledge-how : Performance, Information and Feedback", *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philosophia*, 65, 3, 2020.

14 A.J. Greimas and J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, pp. 244-247 (entry "Narratif (Schéma —)").

so, then remaining in a state of *disjunction*). The outcome of the performance is then sanctioned, positively (reward, recognition) or negatively, by the Sender.

Landowski made a significant contribution in postulating that the canonical narrative schema, to which he refers as the *regime of manipulation*, is only one of four possible regimes by which signification may be produced, the other three being programming, accident and adjustment<sup>15</sup>. The *regime of adjustment* is the most complex regime. It even requires a new competence, different from modal competence, namely *esthetic competence*. While modal competence is about being-able-to-do and knowing-how-to-do, esthetic competence is about sensibility (being-able-to-feel and making-others-feel). I propose a reinterpretation of sensibility as perception to put forward the following claim that relates adjustment and manipulation : the actant Sender is implicitly endowed with a faculty to perceive. Otherwise, how could the Sender *know* the outcome of the Subject's performance in order to sanction it ? Depending on the narrative, the Sender might be constructed as perceiving from "the eye of God", i.e., knowing everything that happens without any sort of bias, but this does not contradict the fact that it perceives, for perception is the only way of sensing what goes on in the world. Therefore, I argue that esthetic competence was already covertly at play in the regime of manipulation, since perception is impossible without sensibility. We can only perceive if we are affected by the world. At the same time, sensible perception is also a cognitive process that structures and filters relevant information from the world depending on our intention or ongoing action process<sup>16</sup>. Furthermore, research on cognition has shown that there is a strong coupling between perception and action<sup>17</sup>.

The triad intention-perception-action has the feedback loop as its elementary structure. A concise introduction to the feedback loop is provided in the Appendix. Feedback is an essential concept because it accounts for the adaptive response of organisms and artificial systems to achieve their goals<sup>18</sup>. In addition, it intervenes in several features of cognition, including prediction<sup>19</sup> and it is also implicit in Greimas's narrative schema. As already known, the narrative schema was first developed taking Vladimir Propp's model, which was the result of the analysis of a large corpus of fairy tales. Fairy tales, as many narratives, tend to provide a definite end (e.g., "... and they lived happily ever after"). The question is, what happens when the hero is not able to accomplish the prescribed mission

---

15 *Interacciones arriesgadas*, *op. cit.*, p. 48, p. 103.

16 See for instance E.J. Green, "The perception-cognition border : A case for architectural division", *Philosophical Review*, 129, 3, 2020.

17 Cf. D. Farrow and B. Abernethy, "Do expertise and the degree of perception-action coupling affect natural anticipatory performance ?", *Perception*, 32, 9, 2003.

18 Cf., among others, W. Altmann, *Practical process control for engineers and technicians*, London, Elsevier, 2005.

19 See for instance G. Pezzulo and P. Cisek, "Navigating the affordance landscape : feedback control as a process model of behavior and cognition", *Trends in cognitive sciences*, 20, 6, 2016. D. Wolpert, K. Doya, and M. Kawato, "A unifying computational framework for motor control and social interaction", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B : Biological Sciences*, 358, 1431, 2003.

on the first try ? Perhaps the hero must learn more, train more, devise a better strategy. In raising the question of “what happens after sanction ?” we are opening the path to shape the narrative schema as a *feedback loop*<sup>20</sup>.

The transition from the canonical narrative schema to the feedback loop can be better explained by means of an example. In a first scenario, consider a beginner piano student. The student plays a waltz she studied and the teacher congratulates her. The young pianist is then conjoined with her Object of desire, which was to play the waltz with fluency and expressiveness, which the teacher confirms. This would correspond to the canonical narrative schema. However, this setting is unlikely to represent the repeated interaction processes between the teacher and the student, since the young student is continuing her lessons. Thus we have a second scenario.

The student has the same *goal* or Object of desire, to play the waltz with fluency and expressiveness. The teacher listens and recognises her effort. “You played very well”, the teacher says. But after *comparing* her perception of the performance against the goal, the kind sanction of the teacher prays : “Let us try it once more and this time I would like you to play the accompaniment on the left hand a little lighter, so that the melody in the right hand comes forward”. In this scenario we already have feedback, for there is a *performance* by the student, a *perception* of the student’s performance by the teacher, and a *comparison* or sanction by the teacher. However, in this case feedback is split in two different actants : the teacher / Sender and the student / Subject. It is the teacher that sanctions the student’s playing, but it does not simply lead to conjunction / disjunction, but rather to a *modulation* of her performance. In other words, the teacher’s perception expressed as oral feedback will modulate the student’s performance next time she plays the piece. This second scenario already corresponds to the feedback loop. Note that the sanction provided by the Sender results from a *comparison* of the *goal* against the *perceived performance*. That is, sanction functions as an input for another attempt at the performance with an adjustment in the competence / performance stages. In this sense, experiences of failure or success count as a modulation of the modalities of competence.

In a third scenario, as the student matures as a pianist, she will eventually be capable of making most of the adjustments to her performance herself : the actant Sender and the actant Subject are both immanent to her now. She can sanction her own performance and realise when she can play with more expressiveness, or if a passage needs more practice so that the sound is more fluent. This third scenario continues to correspond to the feedback loop. Then, in a fourth and last scenario we have that the student has become already an accomplished pianist. Whereas she previously had to focus on playing the right notes, or correcting the lightness of her playing, in this scenario the student can focus her perception on the sound of the orchestra when she likes (perception of the world) and shift at will to perceiving her own action (listening to her own

---

20 Cf. J.F. Miranda, “Competence, Counterpoint and Harmony”, *art. cit.*

playing). Now she does not focus as much on pressing the right keys, but rather on the quality of sound, even if most of the time it is as if she did not think about it (hence sanction plays a much less significant role given her experience and command of the piano).

The discussion provided so far has put forward two operations by which the modification of a system is possible : disturbance (a perturbation is superposed to the output of the system) and modulation (a perturbation affects the functioning of the system, its capacity to act, its rules or principles of production). Considering that many action processes do not have a fixed ending (conjunction / disjunction) but rather the Subject has the possibility of repeating the performance, we have claimed that feedback is the elementary actantial device that expresses this adjustment process (a modulation of performance by the degree of failure or success from previous experiences). The outcome from the sanction process is not regarded as a binary (conjunction-disjunction) but rather as an error to be minimized. This error can modulate the performance, but in complex systems it is also capable of modulating the very formation of intentions of action.

The feedback loops that have been presented are of reduced complexity, yet they are effective at modelling learning processes (i.e., processes of acquisition and modulation of competence).

#### 4. Adjustment and feedback

In this section we set out to analyse the regime of adjustment in terms of feedback, contrasting it with the other three regimes of signification, namely programming, accident, and manipulation<sup>21</sup>.

While programming is founded on regularity and driven by invariant repetition, accident is characterised by randomness and the unforeseen. Thus, unilateral adaptation of one actant to another does not correspond to adjustment, but to programming. Given that we know how a deterministic system functions, we (the Subject) adapt our actions in order to utilise the program to our benefit. In adjustment, the behaviour of the interactant (human or other) with whom a Subject interacts has its own dynamics and these cannot be reduced to preestablished laws<sup>22</sup>. Adjustment is about meaningful interaction between two or more Subjects, the principles of which emerge from interaction itself. The aesthetic competence mentioned in the previous section is therefore fundamental. Each of the actants engaged *feels* the way of acting and reacting of the other, whether it is a coparticipant or a rival<sup>23</sup>.

Adjustment should also be distinguished from manipulation. In manipulation, the Sender persuades the Subject to embark on a quest to realise the Sender's intention. That is to say, there is a vertical relation in the formation of intentions of action. The pair Sender / Subject is hence analogous to the relation

---

21 Cf. *Interacciones arriesgadas*, *op. cit.*, pp. 45-59 and 81.

22 *Ibid.*, p. 46.

23 *Ibid.*, pp. 53-59.

transcendence / immanence. In adjustment, the other is treated as a Subject in its own right, and most importantly, intentions of action are *jointly produced*. Instead of seductive procedures, esthetic competence is the key to understand each other and engage on meaningful interaction. The cognitive competence deployed in manipulation is also at play in adjustment, so that both interactants are able to modulate each other's performances and construct together a common intention of action as well as the specific dynamics of their interaction. In manipulation, the Subject strives to bring virtual intentions to reality. In adjustment, there is a dynamic interplay between virtual intentions and their ongoing realisation.

How can adjustment be analysed in terms of feedback? One may imagine a first scenario, where the intention of action has already been agreed upon. Imagine that two musicians are going to play music together. Both have agreed to play the same tune, John on the piano, Mary at the violin. First of all, we should be aware that John and Mary share a common world. That is, both change the world with their playing, and both can perceive these changes. If John is to ensure that he plays the same melody as Mary, he must be constantly comparing the melody he plays on the piano with the melody Mary plays on the violin. Their shared intention of playing the same melody entails that John should strive to minimise the discrepancy between both perceived melodies (i.e., minimise the error). John's performance will then be modulated by three fundamental perceptions: the perception of his own playing, that of Mary's playing and that of the difference between the two. If any of these three perceptions were completely absent, adjustment would be impossible. Identical considerations apply to Mary. Adjustment in this example is present in the fact that both John and Mary modulate their performances striving to minimise the discrepancies between their melodies, which requires an esthetic competence to sense / perceive each other as well as a cognitive competence in order to modulate their performance appropriately.

From this simple case we can already extrapolate to a scenario where Mary plays the melody of *Twinkle, Twinkle, Little Star* and John accompanies her. In this case, the intention would not be to minimise the discrepancy between their melodies, but rather to minimise the discrepancy between certain key perceptual features — e.g., pulse, meter, tuning of their instruments, the joint harmony between John's piano and Mary's violin. If both are experienced musicians, however, their goal would be to maximise their musical expressiveness (to “develop a chemistry while playing”, as it were). This is related to the minimisation of the other variables listed before, but in this case we could add the minimisation of the discrepancies between the volume of their instrument in a given melodic sequence<sup>24</sup>. A similar feedback diagram could be drawn to illustrate the case where John and Mary jointly produce a common intention of action — e.g., if

---

<sup>24</sup> In her research in the relation between rhythm perception and movement, M.R. Haugen points out that the experience of musical rhythm relies in the creation of endogenous reference structures such as pulse and meter. M.R. Haugen, “Investigating Music-Dance Relationships: A Case Study of Norwegian Telespringar”, *Journal of Music Theory*, 65, 1, 2021.

they decide that they will improvise based on *Twinkle, Twinkle, Little Star*. We would now have to include one more process for the formation of intentions, which will also be modulated by the three basic perceptions (i.e., perception of one's own actions, of the other's action and of the difference between the two).

This discussion on adjustment and feedback shows that Landowski's regime of adjustment can be analysed in terms of feedback. Just as in the case of manipulation, more complex feedback processes informed by empirical and theoretical research in cognition are possible. For example, a feedback model can be used to account for how we learn to imitate each other's actions, thus providing a link between motor control and social interaction<sup>25</sup>. In general, learning movement skills or performing skilfully requires effective and efficient gathering and processing of sensory information that is relevant to an action (i.e., an adjustment in perception). Adjustment of perception and action can be error-based, but it can also include reinforcement learning (i.e., learning from experiences of conjunction or intentions) as well as observational learning and use-dependent learning.

## 5. Entrainment, Harmony and Rhythm

Entrainment and Rhythm are closely related, but entrainment has a number of different meanings. In this section I address some of these meanings in relation to Rhythm and rhythmic experience. It will be shown later on that entrainment can be related to feedback and to the regime of adjustment. In this exposition I use Subject and Object as actants to describe the different relations of entrainment.

While entrainment is often associated with periodicity, it is not necessarily so. In chemical engineering, "entrainment is when a fluid picks up and *drags* another fluid or a solid"<sup>26</sup>. This process of dragging that one fluid exerts on another is analogous to dyadic relations such as affect (e.g., a "groovy" rhythm affecting our mood) or causality (e.g., an event causing another event). This form of "dyadic entrainment" should not be neglected, as it forms an integral part of rhythmic experience and sensible experience in general.

On the other hand, entrainment is related to periodicity and coordination or coupling. For example, J.C. Phillips-Silver and his colleagues define entrainment as "spatiotemporal coordination resulting from rhythmic responsiveness to a perceived rhythmic signal"<sup>27</sup>. F. Cummins, for his part, defines it as "the yoking together of two oscillatory systems such that their periods of oscillation become related"<sup>28</sup>.

---

25 Cf. D.M. Wolpert et al., "Principles of sensorimotor learning", *Nature reviews neuroscience*, 12, 12, 2011.

26 "Entrainment", *Collins Dictionary* (<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles>).

27 J.C. Phillips-Silver et al., "The ecology of entrainment : Foundations of coordinated rhythmic movement", *Music perception*, 28, 1, 2010, p. 3.

28 F. Cummins, "Rhythm as an affordance for the entrainment of movement", *Phonetica*, 66, 1-2, 2009, p. 19.

If entrainment in relation to periodicity is to be properly understood, we must refer to the experiment of the Dutch scientist Christiaan Huygens<sup>29</sup>. J. Peña Ramirez provides us with a vivid explanation :

Two of his recently invented pendulum clocks — which were hanging from a common wooden beam placed at the top of two chairs — were showing an “odd sympathy”. Namely, the pendula of the clocks were oscillating in perfect consonance but in opposite directions, i.e. the clocks were synchronized in anti-phase. (...) Although at that time Huygens did not have the proper mathematical tools for explaining his observations (...) he managed to find the mechanism responsible for the sympathy in his clocks : (the small vibrations of) the wooden bar on which the clocks were hanging.<sup>30</sup>

Huygens’s finding is remarkable in several respects. First, we have two objects that *adjust* to each other towards a perfect match without being guided by any intention (both are Objects in the Greimasian sense). Second, as the clocks tends towards phase alignment, in every oscillation period the phase in the next iteration or period is slightly adjusted — it depends on its current value and on the difference in phase between both pendulums, a small error that is progressively compensated for. In other words, a *feedback* mechanism guides the phase alignment. Third, the pendulum of the clocks align in phase only because of the wooden bar that *connects* them. Fourth, entrainment entails a reduction of system complexity due to *coupling*<sup>31</sup> — e.g., whereas without entrainment we would have needed an ordered pair (phase of clock 1, phase of clock 2) to describe the current positions of the clock pendulums in real time, after entrainment takes place we only need to know the phase of one of the pendulums at any given time and know the phase relation between the two pendulums (e.g., in-phase or anti-phase) to know the phase of the other pendulum.

In the previous article I relied on Leibniz’s definition of Harmony as “diversity compensated by identity [i.e., unity]”<sup>32</sup>. Notwithstanding, it was unclear what sort of unification mechanism could underlie a tendency towards unity. Carlin’s interpretation of Leibniz suggests that Harmony “results from simultaneously considering a collection of entities such that they may be distinguished from one another”, allowing the inference of “a range of properties” of the collection<sup>33</sup>. I argue that Rhythm is a species of Harmony insofar as it is regarded as a unifying force compensating diversity with entrainment and periodicity as its specific mechanisms. The difference with Leibniz, however, is that rather than focusing on order, the Harmony that Rhythm is a species of can be more fruit-

---

29 P.S. Spoor and G.W. Swift, “The Huygens entrainment phenomenon and thermoacoustic engines”, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 108, 2, 2000.

30 J. Peña Ramirez et al., “The sympathy of two pendulum clocks : beyond Huygens’ observations”, *Scientific reports*, 6, 1, 2016, p. 1.

31 Cf. F. Cummins, *art. cit.*

32 “From Continuity...”, *art. cit.*

33 L. Carlin, “On the very concept of harmony in Leibniz”, *The Review of Metaphysics*, 2000, p. 125.

fully understood as an *active* unification mechanism that integrates a collection of entities *into a system* that functions as a whole. It is not only that the collection acquires common properties that we may infer, but that it actively strives to preserve them. What is meant by “actively”? Given that entrainment is based on feedback, the system will be structured in terms of one or more feedback loops with different hierarchies and priorities. The goals of each loop will configure the functioning of the entities that comprise the system so as to preserve the common properties it iteratively acquires. For example, in the case of Huygens’s clocks, feedback allows for the minimisation of phase discrepancy between them and prevents phase discrepancy from increasing again.

## 6. Entrainment in its five dimensions

The practical relevance of entrainment can be further extended if we consider what we humans do when we play music or dance together. The way in which we entrain each other by means of playing a common rhythm are not straightforwardly deterministic as with the two clocks. They correspond to the *regime of adjustment* described in the previous section — a double feedback system composed of two Subjects and a common world. The result of adjustment, as that of entrainment, is to establish one or many commonalities that were not present before. Just as the two clocks aligned the phase of their oscillations, when John and Mary play the piano and the violin their actions do not simply become coordinated respect to a common pulse. There will be endogenous perceptual structures mediated by culture (e.g., meter, tonality, expressiveness of playing) according to which they couple their actions. In spite of coupling their actions based on these common structures or perceptions, this coupling does not *determine* but rather *constrain* John and Mary’s behaviour when playing together. For example, John can device many possible piano accompaniments for Mary’s rendition of *Twinkle, Twinkle, Little Star* just as Mary could adjust features of her style of playing to John’s accompaniment (e.g., sound quality, timbre, volume intensities or improvising a different melody). In technical terms, we could say that John’s playing *affords* Mary certain options in her own playing and vice-versa<sup>34</sup>. If Miguel enters the room and wishes to dance, there are a myriad of ways in which he can move while following the rhythm of the song.

Entrainment acquires an additional degree of complexity if we consider the semiotic distinction between plane of expression and plane of content. This difference can be understood as the difference between the “exterior” and “interior” worlds<sup>35</sup>. The boundary between both worlds, however, is not given in advance, nor is it the result of a “consciousness”. As J. Fontanille puts it, it is rather the one that “a living being puts into place each time that it accords signification to an

---

34 For an in-depth discussion of affordances, cf. A. Chemero, “An outline of a theory of affordances”, *How Shall Affordances be Refined? Four Perspectives*, London, Routledge, 2018, pp. 181-195.

35 Cf. J. Fontanille, *The semiotics of discourse*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 11.

event, a situation, or an object”<sup>36</sup>. For example, in two different settings, a fruit’s color (plane of expression) can be put into relation with the sweetness of its flavour or with how long it will take to rotten (two different planes of content). The boundary between expression and content is not predefined, but rather set by a taking of position of the sensible body<sup>37</sup>. The distinction between the two planes can now be related to the Subject / Object distinction during entrainment. Given that Objects do not have a plane of content, their entrainment always takes place in the plane of expression. Of course, it can be that a Subject (such as Huygens) adds a third relation in the plane of expression or the plane of content — e.g., as the two pendulums move in-phase, Huygens imagines a third pendulum moving twice as fast as the other two. In the case of dancing together, there might be entrainment taking place in both planes. On the one hand a coupling in the timing of your bodily movements takes place (with the music as a mediator). On the other hand, cognitive states of perception and action control that correspond to the plane of content can be entrained (e.g., feedback adjustment based on touch, visual perception, kinesthesia and motor system control).

Consider a peculiar case. You are in the middle of nature and you can hear the periodic sound of a water drop falling on to a tree leave. You do not move, but sit down and listen. Maybe you even manage to imagine a complementary rhythm that matches the pulse of the water drops. This simple scenario illustrates entrainment taking place between the plane of expression (the sound of the water drops) and the plane of content (your own simulacra of the sound of the water drops or your imagined complementary rhythm).

From this discussion, we can identify the following variables related to entrainment : 1) the *actantial status* of the two entrained elements : Subject or Object ; 2) the *directionality* : unilateral (X is entrained to Y) or bilateral (X and Y are mutually entrained) ; 3) the *flexibility of their relation* : deterministic (e.g., the two clocks) or constrained (e.g., John and Mary playing music together) ; 4) *mediatedness* : immediate (entrainment as dragging or affect) or mediated (the two clocks) ; 5) *planes of entrainment* : plane of expression and/or plane of content.

The binary combinations of these five variables, considering that entrainment requires at least two entrained elements, gives rise to 64 different possibilities. Fortunately, these variables are not entirely independent but correlated. Table 1 lists what we regard as the most representative cases.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

	<i>Relations</i>	<i>Mediation</i>	<i>Flexibility</i>	<i>Plane</i>
“ <i>Drag</i> ”	O1 entrains O2	immediate	deterministic	E-E
	S entrains O	immediate	deterministic	E-E
	O entrains S	immediate	deterministic	E-E or E-C
<i>Manipulation</i>	O entrains S	mediated	constrained	E-E or E-C
	S1 entrains S2	mediated	constrained	E-E or E-C
<i>Adjustment</i>	O1 and O2 entrain each other	mediated	deterministic	E-E
	S and O entrain each other	mediated	constrained	E-E or C-E
	S1 and S2 entrain each other	mediated	constrained	E-E or E-C

Table 1. Representative relations of entrainment considering five variables : actantial status, directionality, mediation, flexibility and plane. It is possible that in a given semiotic system several of these relations of entrainment happen simultaneously.

## Conclusion

This work was inspired by Victoria Santa Cruz’s insight that Rhythm is a concept that extends beyond music and dance, one that denotes a *continuous becoming*. Moreover, Rhythm in this view is an active principle that integrates and organises unities to form more complex ones. A number of questions motivated this investigation : if Rhythm is a continuous becoming, what is continuity ? How are unities delimited and reorganised ? What mechanism of integration takes place in Rhythm ? Could these questions be answered in a semiotic definition of Rhythm ?

My answer is affirmative and structured into three interrelated efforts. The first effort, developed in the first article, was the analysis of the opposition of continuity *vs* discontinuity. This analysis led to a better understanding of the nature of continuity by unfolding it as a complex of three oppositions : self-identity *vs* difference, unity *vs* diversity and determinism *vs* randomness. On the other hand, it put forward the notions of difference, coexistence, continuity, cohesion, all of which were necessary to understand and describe Harmony as a semiotic concept. In short, the analysis of continuity led to difference and thereby to Harmony. Moreover, the first article concluded suggesting that Rhythm is Harmony where entrainment acts as a unifying mechanism. Therefore, whereas some claim that a condition for Rhythm is segmentation into units<sup>38</sup>, we would rather say that the elementary condition for Rhythm is difference. In Greimasian terms, this amounts to identifying an opposition that marks two different poles from which other oppositions may stem. This agrees with the fact that we associate musical rhythm with high and low volume intensities in the form of accents, or with sound and silence, and, in the case of dance, with tension and relaxation. Moreover, positioning difference at the core of Rhythm agrees with the Greimasian account of how signification is produced in general.

38 Cf. L. Hébert, “A Little Semiotics of Rhythm. Elements of Rhythmology”, *Signo*, 12, 2011.

Given the definition of Rhythm the first article suggested, the second effort set out to understand entrainment in semiotic terms. I have explained how entrainment can be analysed in terms of feedback and that, when involving mediation as in Huygens's pendulum clocks, it relies on periodicity as a mechanism that operates both in the plane of expression (i.e., in the physical world) and in the plane of content (i.e., the mental world of an actant). While in the case of inanimate objects entrainment may be deterministic, it is certainly not so in more complex systems such as human beings and other organisms. Furthermore, recurring to feedback, this work has shown that manipulation and adjustment, two regimes of signification put forward by Landowski, can be construed in terms of entrainment.

The third effort revisited the relation between Harmony and Rhythm. For Leibniz, Harmony is diversity compensated by identity. In addition, Leibniz postulates what I refer to as a "principle of optimality", i.e., that which is maximally diverse and maximally unified is maximally harmonious. An important drift of Rhythm from Leibniz's Harmony lies in the approach towards unity – whereas the former focuses on *compensation* as an active operation or force, the latter focuses on *identity* as an ordering principle of a collection of entities. More specifically, I define Rhythm as *diversity compensated by two mechanisms or forces : periodicity and entrainment*. Periodicity acts as a unifying force in virtue of repetitions that hold a common property to each other, their equidistance or period. Periodicity is the basis for Rhythm, but it does not constrain it to be a monotonous succession. First, because both the system and the periodic sequence it generates can be affected by randomness or singularities. This allows for higher degrees of cohesion or unity. Second, because periodicity enables the superposition or combination of different periodic structures with related periods. In addition, considering entrainment (both as "dragging" and as an iterative mediated process between actants) we have that Rhythm tends to entrain other actants. On these two grounds we affirm not only that Rhythm is not constrained to being a monotonous succession, but that Leibniz's principle of optimality applies – i.e., that which is maximally diverse and maximally unified is maximally Rhythmical.

Summarising, when we speak of Rhythm we are thinking of a compensation of difference were identity is an active force rather than a static noun. Rhythm is ongoing, something taking place *in act* rather than *in potency*. Rhythm happens in a here and a now. Given that periodicity is a necessary condition for there to be Rhythm, the definition I provide can accommodate understanding Rhythm "as measure". However, it rather focuses on the consequence of the measured ratios, on the active tendency towards unification that results from periodic, feedback and entrainment relations.

The approach to Rhythm this work argues for will hopefully suit different research interests, both within and outside semiotics. The fact that it places feedback and entrainment at the core of signification will hopefully motivate

its application in the study of a number of interaction scenarios occurring in biology, anthropology and sociology, philosophy and artificial intelligence. The emphasis on periodicity can also allow its application to disciplines where Rhythm is not primarily construed as temporal, for example in painting and architecture.

After the exploratory nature of this study, dragging us in loops from oppositions towards definitions and back again to revisit concepts, we can almost hear Victoria Santa Cruz whispering : “Everything is continuously on the making. In this becoming, there is Rhythm”.

## Appendix : Introducing the feedback loop

Feedback loops are fundamental both to natural and artificial systems because they provide the system with the capacity to adapt its response to reach a specific goal. Feedback loops are extensively deployed in engineering and computer science, and today they are regarded as a fundamental feature of most cognitive systems.

The formal structure of the feedback loop is best understood graphically. Figure 4 shows a general feedback loop. The *actuator*, *sensor* and *comparison* work together to achieve the *goal* of the system. Actuators exert a relevant change in the world, sensors sense the value of relevant variables of the world and the comparison allows the system to estimate how close or far it is from achieving the goal. What is relevant depends on the goal. For example, consider an electric oven as a system. The goal is to reach and maintain a stable temperature of 180°C. In this case, the relevant magnitude is temperature. Thus, the actuator is the thermoelectric resistance that produces heat as electric current flows through it. The resistance increases the temperature inside the oven and the sensor inside the oven will provide an estimate of how close or far the temperature is from reaching 180°C. The actuator can be turned off if the oven goes beyond the goal temperature, or turned on again if the temperature drops below the goal.

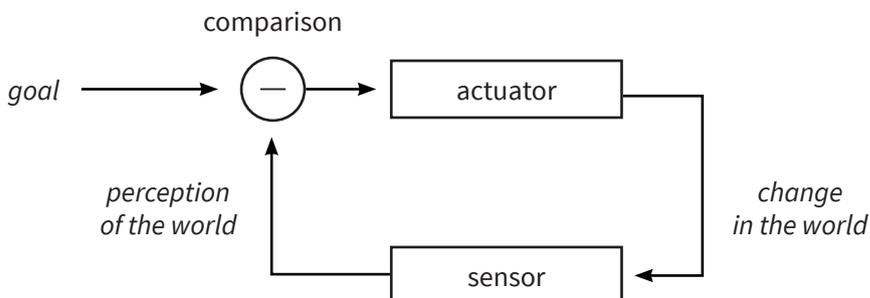


Figure 4. Basic components of the feedback loop : goal, actuator, sensor, comparison. The correspondence with Greimas's and Landowski's semiotics is straightforward : actuating / performing, sensing / sensing, comparing / sanctioning, goal / desiring an Object of value. Actuating / performing adjusts based on the error or feedback resulting from comparison / sanction.

Feedback loops can be nested with each other to form more complex systems. Many organisms and artificial systems (such as Google Adds) are endowed with prediction. It can be shown that prediction is necessarily implemented with several feedback loops. Feedback allows to understand the variations in time of the behavior of a system (or actant, in semiotic terms) and to understand how its goals affect the system's responses or actions. This complex task is pursued by the discipline known as control engineering<sup>39</sup>. In the case of Greimasian semiotics, goals can represent intentions of action (virtual states) and the combination actuator /sensor combine performance and knowledge to attempt conjunction with the goal or Object of value. Sections 3, 4 and 5 in this work provide several of examples of feedback applied to semiotics. For these examples to make sense, however, the basic structure of the loop (actuator, sensor, comparison and goal) must be clearly understood.

### Acknowledgements

The author would like to acknowledge Dr. Mari Romarheim Haugen for sharing her insights on the experience of musical rhythm. This work is also indebted to Prof. Cummins for his compelling definition of rhythm in terms of entrainment and his disposition to reply to written correspondence and to Eric Landowski for his clever suggestions to make this article more amenable to semioticians.

### Bibliography

- Altmann, Wolfgang, *Practical process control for engineers and technicians*, London, Elsevier, 2005.
- Bera, Manabendra Nath et al., "Randomness in quantum mechanics : philosophy, physics and technology", *Reports on Progress in Physics*, 80, 12, 2017.
- Carlin, Laurence, "On the very concept of harmony in Leibniz", *The Review of Metaphysics*, 2000.
- Chemero, Anthony, "An outline of a theory of affordances", *How Shall Affordances be Refined ? Four Perspectives*, London, Routledge, 2018.
- Clayton, Martin, Rebecca Sager, Udo Will, "In time with the music : the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology", *European meetings in ethnomusicology*, 11, 2005.
- Cummins, Fred, "Rhythm as an affordance for the entrainment of movement", *Phonetica*, 66, 1-2, 2009.
- Farrow, Damian, and Bruce Abernethy, "Do expertise and the degree of perception-action coupling affect natural anticipatory performance ?", *Perception*, 32, 9, 2003.
- Fontanille, Jacques, *The semiotics of discourse*, Bern, Peter Lang, 2006.
- Green, Edward J., "The perception-cognition border : A case for architectural division", *Philosophical Review*, 129, 3, 2020.
- Greimas, Algirdas J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- *On Meaning. Selected writings in semiotic theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- and J Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Haugen, Mari R., "Investigating Music-Dance Relationships : A Case Study of Norwegian Telespringar", *Journal of Music Theory*, 65, 1, 2021.
- Hébert, Louis, "A Little Semiotics of Rhythm. Elements of Rhythmology", *Signo*, 12, 2011.
- Landowski, Eric, *Pasiones sin nombre* (2004), Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2018.
- *Interacciones arriesgadas* (2005), Lima, Fondo editorial Universidad de Lima, 2009.

---

<sup>39</sup> Cf., among others, W. Altmann, *Practical process control for engineers and technicians*, London, Elsevier, 2005.

- Miranda Medina, Juan Felipe, “Competence, Counterpoint and Harmony. A triad of semiotic concepts for the scholarly study of dance”, *Signata*, 11, 2020.
- “Rethinking Knowledge-that and Knowledge-how : Performance, Information and Feedback”, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philosophia*, 65, 3, 2020.
- “From Continuity to Rhythm”, *Acta Semiotica*, II, 3, 2022.
- Peña Ramirez et al., “The sympathy of two pendulum clocks : beyond Huygens’ observations”, *Scientific reports*, 6, 1, 2016.
- Pezzulo, Giovanni, and Paul Cisek, “Navigating the affordance landscape : feedback control as a process model of behavior and cognition”, *Trends in cognitive sciences*, 20, 6, 2016.
- Phillips-Silver, Jessica, “The ecology of entrainment : Foundations of coordinated rhythmic movement”, *Music perception*, 28, 1, 2010.
- Santa Cruz, Victoria, *Ritmo : el eterno organizador*, Lima, Petróleos del Perú, 2004.
- Spoor, Paul S., and George W. Swift, “The Huygens entrainment phenomenon and thermoacoustic engines”, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 108, 2, 2000.
- Tierney, Adam, and Nina Kraus, “Neural entrainment to the rhythmic structure of music”, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 27, 2, 2015.
- Vuilleumier, Patrik, and Wiebke Trost, “Music and emotions : from enchantment to entrainment”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337, 1, 2015.
- Wolpert, Daniel M. et al., “Principles of sensorimotor learning”, *Nature reviews neuroscience*, 12, 12, 2011.
- Wolpert, Daniel M., Kenji Doya and Mitsuo Kawato, “A unifying computational framework for motor control and social interaction”, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B : Biological Sciences*, 358, 1431, 2003.

---

**Résumé :** Ce texte est la 2<sup>e</sup> partie de “From Continuity to Rhythm (I)” (*Acta Semiotica*, II, 3, 2022), article dont l’objet était de définir le rythme comme concept sémiotique. Les bases de cette définition sont le concept de rythme chez V. Santa Cruz, vu comme principe d’intégration actif et continu, la notion de continuité chez E. Landowski, le concept d’Harmonie chez Leibniz, le concept physique d’*entrainment* et la définition du feedback en sciences de l’ingénierie, pris comme cadre de compréhension de la manipulation, de l’ajustement et de l’*entrainment*. Les points essentiels sont 1) l’analyse des régimes d’ajustement et de manipulation en termes de feedback, 2) l’établissement d’une relation entre manipulation et ajustement montrant que la première se ramène à une simplification du second, 3) une définition de l’*entrainment* faisant apparaître manipulation et ajustement comme des modes d’*entrainment* spécifiques, 4) une définition sémiotique du Rythme comme processus dynamique d’unification, à partir de la notion d’Harmonie chez Leibniz, 5) le réexamen de la notion d’Harmonie chez Leibniz en vue d’une compréhension active du Rythme non seulement comme produisant un ordre et des propriétés communes mais aussi comme tendant activement, en vertu du feedback, à les maintenir.

**Mots clefs :** ajustement, entraînement, feedback, harmonie, manipulation, rythme.

**Resumo :** Esse trabalho é a segunda parte do artigo “From Continuity to Rhythm” (*Acta Semiotica*, II, 3, 2022), no qual me propus definir o ritmo como conceito semiótico. As bases dessa definição são o conceito de ritmo de V. Santa Cruz, como princípio de integração ativo e contínuo, a noção de continuidade de E. Landowski, o conceito de harmonia de Leibniz, o conceito físico de *entrainment* e a definição do *feedback* em ciências da engenharia como marco para compreender a manipulação, o ajustamento e o *entrainment*. Os pontos essenciais desse trabalho são 1) a análise dos regimes de ajustamento e manipulação em termos de *feedback*, 2) o estabelecimento de uma relação entre manipulação e ajustamento, mostrando que o primeiro é uma simplificação do segundo, 3) a proposição de uma definição de *entrainment* pondo em ação cinco dimensões e fa-

zendo aparecer manipulação e ajustamento como modos de *entrainment* específicos, 4) a proposição de definição semiótica do Ritmo como proceso dinâmico de unificação a partir da noção de Harmonia de Leibniz, 5) o reexame da noção de Harmonia de Leibniz visando uma compreensão ativa do Ritmo não somente como produtor de uma ordem e propriedades comuns, mas também como tendência ativa de sua manutenção em virtude do *feedback*.

**Abstract :** This work is the second part of the article “From Continuity to Rhythm” (*Acta Semiotica*, II, 3, 2022), where I set out to define rhythm as a semiotic concept. The cornerstones for such a definition are Victoria Santa Cruz’s concept of Rhythm as an active and continuous principle of integration, Landowski’s understanding of continuity, Leibniz’s notion of Harmony, the physical concept of entrainment, and the formal definition of feedback from engineering as a framework to understand manipulation, adjustment and entrainment. The main contributions are : 1) analysing the regimes of adjustment and manipulation in terms of feedback, 2) establishing a link between manipulation and adjustment, showing that the former is a simplification of the latter, 3) providing a semiotic definition of entrainment that considers five different dimensions, expressing manipulation and adjustment as specific modes of entrainment, 4) providing a semiotic definition of Rhythm as a dynamic unification process departing from Leibniz’s notion of Harmony, 5) questioning Leibniz’s Harmony in favor of an active view of Rhythm that not only produces order or common properties, but that actively strives to maintain them in virtue of feedback.

**Resumen :** Este trabajo es la segunda parte del artículo “From Continuity to Rhythm” (*Acta Semiotica*, II, 3, 2022), donde me propuse definir el ritmo como un concepto semiótico. Las piedras angulares para tal definición son el concepto de Ritmo de Victoria Santa Cruz como un principio activo y continuo de integración, la continuidad formulada por Landowski, el concepto de Armonía de Leibniz, el concepto físico de *entrainment* o arrastre, y la definición formal de retroalimentación tomada de la ingeniería como un marco para comprender la manipulación, el ajuste y el arrastre. Las contribuciones de este trabajo son : 1) analizar los regímenes de ajuste y manipulación en términos de retroalimentación, 2) establecer un vínculo entre los regímenes de manipulación y ajuste, demostrando que el primero es una simplificación del segundo, 3) proponer una definición semiótica del arrastre que considera cinco dimensiones distintas, según la cual la manipulación y el ajuste son modos de arrastre, 4) proponer una definición semiótica del Ritmo como un principio de unificación activo partiendo de la Armonía de Leibniz, 5) cuestionar la Armonía de Leibniz en favor de una comprensión del Ritmo como integración activa, que no sólo produce orden o propiedades comunes, sino que, debido a la retroalimentación, activamente tiende a mantenerlas.

**Auteurs cités :** Jacques Fontanille, Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Victoria Santa Cruz.

**Plan :**

Introduction

1. Continuity as periodicity
2. Revisiting determinism vs randomness
3. Manipulation and feedback
4. Adjustment and feedback
5. Entrainment, Harmony and Rhythm
6. Entrainment in its five dimensions

Conclusion

Appendix : Introducing the feedback loop

Recebido em 30/09/2022.

Aceito em 30/10/2022.



## *Dialogue*

# Profession : sémioticiens.

## I. Options et perspectives en 2022

**Paolo Demuru**

São Paulo, Universidade Paulista

**Franciscu Sedda**

Università di Cagliari

**Eric Landowski**

Université de Vilnius

*Au cours de l'automne 2022, les trois sémioticiens susnommés, proches en esprit bien que le plus souvent éloignés dans l'espace, ont entrepris de formuler à l'attention des lecteurs d'Acta Semiotica, sous la forme d'une conversation par e-mail, quelques-unes de leurs options relatives à l'esprit dans lesquels ils mènent leur recherche et leur enseignement. Le tour d'horizon qui suit constitue la première partie de ce dialogue. La seconde, consacrée plus spécialement aux apports à attendre d'autres courants sémiotiques ou d'autres disciplines, sera publiée dans le prochain numéro.*

*Les trois intervenants ont l'habitude de s'écrire chacun dans sa propre langue. Depuis toujours, c'est l'usage entre sémioticiens. Cette diversité a été respectée dans ce qui suit, considérant qu'on peut difficilement être linguiste ou sémioticien sans lire indifféremment les cinq principales langues utilisées dans cette revue parce qu'elles font partie de celles dans lesquelles notre discipline s'est construite et se développe aujourd'hui.*

*La rédaction*

*Eric Landowski* — Fin août 2022, alors que la campagne pour l'élection présidentielle venait de s'ouvrir au Brésil, paraissaient deux importants travaux de sémiotique : d'une part un livre d'Yvana Fechine et Paolo Demuru consacré à la figure du « bouffon » présidentiel alors encore au pouvoir à Brasília<sup>1</sup>, d'autre part un dossier co-édité par Paolo Demuru et Franciscu Sedda traitant des avatars de la « vérité » au milieu de la confusion politico-médiatique régnante, avec toutes les dérives qu'elle favorise<sup>2</sup>.

Au même moment, une thèse de doctorat en sciences de la communication qui analysait la contribution de deux grands quotidiens nationaux à l'essor du bolsonarisme — thèse défendue en 2021 et qui, en août 2022, allait être publiée par les presses de l'université de la lauréate — était subitement censurée par les autorités fédérales pour cause de prétendue interférence politique en période électorale<sup>3</sup>. Une semaine auparavant, un des départements de sciences de l'information et de la communication parmi les plus anciens, les plus productifs et les mieux réputés du Brésil, celui de l'université Unisinos, avait été fermé du jour au lendemain par arrêté ministériel<sup>4</sup>.

Est-ce à dire que les sciences de la communication, du langage et de la signification outrepassent les limites de leur domaine dès qu'elles abordent des sujets qui touchent à la sphère du politique ?

*Paolo Demuru* — No Brasil em particular, temos vivido tempos sombrios. A escalada do populismo de extrema direita deixou, ao longo dos últimos anos, rastros difíceis de apagar. Seus gritos continuam ressoando. A vitória de Luís Inácio “Lula” da Silva nas eleições presidenciais de outubro 2022 pôs um freio à deriva reacionária do país, mas as ruas e as redes seguem repletas de radicais. Entre outros sujeitos, pesquisadores e intelectuais das áreas de ciências humanas e sociais continuam sendo apontados como um dos principais inimigos do povo. Muitos daqueles que procuraram analisar as armadilhas e os perigos do discurso extremista de direita sofreram intimidações de todo tipo, desde a censura às ameaças de morte mais explícitas.

Com sua identidade fortemente antipolítica, ou melhor, reduzindo o político ao antipolítico *tout court*, o bolsonarismo fez da política um campo minado. Falar de política e/ou da dimensão política de assuntos de interesse público parecia ser possível apenas dentro das coordenadas semânticas traçadas pelo movimento : por exemplo, quem se achesse a debater questões de gênero era tachado de “ideólogo esquerdista” ; quem discutia o peso crescente da religião,

1 Y. Fechine et P. Demuru, *Um bufão no poder. Ensaio de sociosemiótica*, Rio de Janeiro, Confraria do vento, 2022 (<https://www.confrariadovento.com/editora/catalogo/item/321-um-bufao-no-poder-ensaios-sociosemioticos.html>).

2 P. Demuru et F. Sedda (éds.), *Semiótica e Verdade*, dossier de la revue *Estudos Semióticos*, 18, 2, 2022 (<https://www.revistas.usp.br/esse/index>).

3 Fabiola Mendonça de Vasconcelos, *Mídia e conservadorismo : O Globo e a Folha de S. Paulo e a ascensão de Bolsonaro e do bolsonarismo*, Recife, Université du Pernambouc, 2021.

4 Cf. <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/tese-de-doutorado-premiada-sofre-censura-por-esmiucar-bolsonaro/>.

em particular do evangelicalismo radical, nas políticas públicas, de “crisofóbico” ; quem explicasse como a abordagem do ex-presidente e seus ministros às relações internacionais fundavam-se em teorias conspiratórias, de “globalista” ou “marxista cultural”.

Ou seja, para responder à sua pergunta — evidentemente retórica e provocatória, em um bom sentido — me parece que o problema não é relativo a um suposto domínio natural das ciências da comunicação, da linguagem e da significação, que teria sido ultrapassado ao falar de política, mas às disputas sociosemióticas em torno dos valores que definem o lugar e o fazer dessas disciplinas no seio da sociedade contemporânea. Dito em outros termos, a questão pertinente, diante dos fenômenos aos quais temos assistido, é outra : *Por que as ciências da comunicação, da linguagem e da significação passaram a serem percebidas como males por uma parte considerável do corpo social ?* Quais as estratégias discursivas que foram utilizadas para esse escopo ? Como se construiu essa imagem de ciências “inimigas do povo” ? E o que seria, no âmbito do discurso antiacadêmico da extrema direita, fazer uma sociologia da comunicação, uma semiótica ou uma linguística “neutra”, ou melhor, como eles gostam de dizer, “não-ideológica” ?

Os tempos são propícios para um estudo deste tipo. Precisamos de uma sociosemiótica das ciências sociais que busque responder a perguntas como essas. Eis um projeto de pesquisa que gostaria de orientar. Fica o convite.

*E.L.* — Mais au fond, faire de la sémiotique, n'est-ce pas dans bien des cas faire aussi, faire en même temps, de la politique ? Notre travail consiste à élucider la manière dont le sens, ou le non-sens, circule dans nos sociétés : se donner un objet de cet ordre n'implique-t-il pas par nature, de la part des chercheurs, certaines formes d'engagement face aux problèmes du temps présent, qui le plus souvent sont aussi des crises du sens ?

*Franciscu Sedda* — Sì, il soggetto della semiotica è un soggetto necessariamente semiopolitico, come scrivevo nel 2006 nell'introduzione al volume di saggi di Lotman *Tesi per una semiotica delle culture*. In quel testo cercavo di rilanciare e attualizzare un'attitudine all'analisi di tipo semiotico culturale partendo dalla constatazione che la semiotica come disciplina non è nient'altro che un metodo — a mio modo di vedere privilegiato — per fare i conti con la semioticità della vita, che proprio in quanto data per scontata ci sfugge o ci agisce surrettiziamente. La semiotica è dunque una prassi politica, nel senso più ampio del termine : o se si preferisce, parafrasando Greimas, Eco, Barthes, è una prassi terapeutico-ideologico-performativa. Una poetica delle relazioni e una poietica dei vissuti metodologicamente ed epistemologicamente orientata.

Questo significa che non c'è un punto di vista semiotico esterno alle vicende che analizziamo ; che ogni analisi è una presa di posizione rispetto a ciò che studiamo, alla cultura in cui ci situiamo, al mondo in cui viviamo ; che un'analisi, se è ben fatta, dovrebbe metterci per primi in causa perché il soggetto della semiotica non è il mero autore della ricerca ma la strategia e l'organizzazione

del sapere e del sentire, l'insieme dei valori da assumere e implementare, che l'analisi stessa lascia emergere.

La questione è fino a che punto e con quanta consapevolezza questa condizione semiopolitica viene assunta e valorizzata nella pratica di ricerca, il che significa non solo in ciò che scriviamo ma anche nel modo di lavorare con gli altri, di rendere partecipe il pubblico del proprio lavoro, di intervenire nei dibattiti e nei conflitti che scuotono la società, di tradurre creativamente in pratica la semiotica. Compresa quella traduzione in pratica, molto delicata, che è l'azione politica in senso stretto, che nel mio caso, quello di un sardo impegnato nell'emancipazione sociale e nell'autodeterminazione nazionale della propria gente, ha sempre accompagnato il lavoro semiotico — dialogando o interferendo con esso — che è una possibilità a disposizione di tutti e tutte.

Si tratta di compiti non facili, che si scontrano con le costrizioni proprie dell'organizzazione odierna del lavoro intellettuale; con le ristrettezze di tempi e risorse che colpiscono la maggior parte di coloro che fanno ricerca ; con la diffidenza, l'antipatia, se non addirittura la colpevolizzazione “politica” del ruolo dell'intellettuale da parte di una società che ama i polemisti ma non tollera maestri ; con i tanti rischi che ci si assume se si decide di fare apertamente (semio)politica. Nel mio caso, ad esempio, c'è stato chi ha provato a svalutare le acquisizioni della mia ricerca, in particolare in materia di Sardegna, tacciandole di essere motivate ideologicamente e chi ha provato a sminuire la mia azione politica facendo leva sullo stereotipo dell'astrattezza e dell'utopismo intellettuale, incapace di star dietro alle contraddizioni e alle bassezze dei vissuti, come se io stessi “chiedendo troppo” alla gente, ai sardi. Non biasimo dunque chi si tiene a distanza dalla politica, dai suoi ritmi sempre più forsennati ed assorbenti, anche a causa del suo richiedere una modalità di “essere online” che mal si adatta ai tempi, ai modi, allo stile della riflessione semiotica con metodo.

Va tuttavia detto che vedere un sapere semiotico tradursi nello spazio sociale innescando — pur fra mille inciampi e contraddizioni — la generazione di nuove forme di relazione, la trasformazione del senso comune, l'emergere di una prassi e di una coscienza nuova per migliaia di persone è qualcosa di impagabile. Anche perché nel suo piccolo contribuisce a tener viva l'idea che la ricerca semiotica può avere un effetto sulla realtà.

*Paolo Demuru* — Me parece que Franciscu tocou em um ponto crucial. Há um trecho de uma entrevista onde Greimas afirma que a semiótica não se deve limitar a “compreender o social”, mas tem que procurar “mordê-lo”. Para ele, a semiótica não seria apenas uma lente através da qual olharmos o mundo a partir de um certo ponto de vista, de uma certa perspectiva epistemológica, mas uma prática de ação e transformação, uma espécie de “terapia do social”, como ele mesmo afirmava<sup>5</sup>.

---

5 A.J. Greimas, “Algirdas Julien Greimas mis à la question”, in M. Arrivé et al. (a cura di), *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'A.J. Greimas*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987 ; trad. it., “Greimas in discussione”, in F. Marsciani (a cura di), *Miti e figure*, Bologna, Esculapio, 1995, p. 16.

Devido ao (infeliz) sucesso de lemas como “fora do texto não há salvação”, responsáveis pela consolidação do estereotipo de semiótica enquanto disciplina “não engajada”, pouco atenta ao “contexto” dos textos que se propunha a analisar, essa sua dimensão “política”, no sentido mais amplo do termo, foi sendo esquecida. Na verdade, é preciso lembrar, mesmo para o primeiro Greimas, o problema do sentido sempre foi um problema “político”. Já em *Semântica Estrutural*, ao descrevê-la como uma disciplina que se propunha a estudar os mecanismos de emergência e sedimentação do “senso comum”, Greimas apontava para o caráter politicamente comprometido da semiótica. Pois o sentido, seja aquele de uma palavra ou de uma paixão como a avareza, nunca é dado, mas é sempre o fruto de uma construção histórica, cultural, social, econômica, que envolve relações de força de vários gêneros e graus. Semioticamente falando, como gosto de repetir, o sentido é sempre um campo de disputa : toda luta sobre o sentido é uma luta política ; vice-versa, toda luta política é uma luta sobre o sentido.

Dito isso, cabe um questionamento : para além dessas considerações de natureza teórico-epistemológica, o que significa, na prática, fazer uma “semiótica engajada” ? Quero dar uma resposta simples e direta, com dicas operacionais, que possa ser útil aos novos pesquisadores que estão começando agora sua jornada semiótica. Significa, em primeiro lugar, fazer perguntas de um certo tipo ao objeto de nossa pesquisa. Perguntas contundentes, que revelem as disputas de poder que orbitam em sua volta.

Faço um exemplo que fiz outras vezes. Digamos que eu queria estudar os novos estádios de futebol “padrão Fifa” em São Paulo, como o *Allianz Parque*, do Palmeiras, o modo como eles são fruídos pelos torcedores e sua relação com a cidade. Ora, uma primeira opção, teórica e metodologicamente válida, seria focar na dinâmica interna às práticas que têm lugar fora e dentro dos estádios, individuando suas variações durante os diversos momentos do dia e da semana e os modos em que os sujeitos atualizam ou não os traços plásticos do ambiente. Ou, indo um pouco além, posso perguntar se, por acaso, há alguma correspondência entre tais práticas, o arranjo plástico dos novos estádios, com suas fileiras de assentos que lembram um cinema ou um teatro, suas lojas de luxo, seus pisos de mármore, e a dinâmica mais geral de controle, elitização e higienização que caracteriza, em maior escala, as cidades brasileiras. Perguntar se, e como, os novos estádios contribuem a alimentá-la, estabelecendo “séries” de relações com outros objetos, valores, axiologias, regimes de sentido e interação do universo social do qual os primeiros fazem parte. O que implica, como já disse Sedda, a necessidade de praticarmos olhares “oblíquos”, idas e voltas entre análises “micro” e “macro”, bem como a necessidade de construir *corpora* amplos e heterogêneos, que correlacionam o objeto de pesquisa com outros objetos do campo social com os quais ele interage<sup>6</sup>.

---

6 F. Sedda. *Imperfette traduzioni. Per una semiopolitica delle culture*. Roma : Nuova Cultura, 2012.

*E.L.* — Au fil d'une réflexion sur les formes et le rôle de la créativité dans la vie des marques commerciales, notre collègue Jean-Paul Petitimberty note ceci : « Une marque ne peut survivre qu'à condition de se libérer de ce qui, d'un côté, l'identifie et la rend reconnaissable du dehors, mais qui pourrait aussi, d'un autre côté, finir par l'étouffer »<sup>7</sup>. Pour le justifier, il prend l'exemple d'Apple : née d'une « rébellion créative » contre un système qu'elle estimait asservissant (celui d'IBM dans les années quatre-vingt), cette marque, faute de s'être jamais vraiment remise en question par la suite, s'est refermée sur elle-même au point de devenir à son tour, constate-t-il, un système que beaucoup jugent aujourd'hui aussi « totalitaire » que son concurrent d'origine. « Depuis une dizaine d'années, certains (sur internet) vont même jusqu'à accuser Apple et ses clients fidèles d'être devenue une secte ».

Ce qui vaut pour une marque commerciale vaut-il aussi pour une discipline « à vocation scientifique » comme la nôtre ?

*P.D.* — É um paralelo interessante, que traz mais uma vez à tona à questão da construção da imagem pública das ciências — neste caso, a semiótica de inspiração greimasiana —, isto é, do modo como elas são percebidas em uma dada esfera sociocultural, tanto dentro quanto fora dos circuitos acadêmicos. De fato, há ainda quem vê a semiótica como uma “seita”, uma disciplina excessivamente autocentrada, que fala uma língua incompreensível às pessoas comuns. Sabemos que isso é falso. Nos últimos anos estudiosos de diversos países têm se esforçado para desconstruir este estereótipo, abordando, com uma linguagem simples e clara, objetos ao centro do debate público : a política, a moda, a comida, as cidades, os memes, e assim por diante. Há semioticistas que trabalham em conjunto com colegas de outras áreas, desde a antropologia até a matemática, estabelecendo um léxico comum. No entanto, parece que isso não foi ainda suficiente para conferir à semiótica o papel de destaque que ela mereceria ter no debate público. A este propósito, precisamos fazer ainda mais um esforço de tradução e divulgação, mostrando, para retomar mais uma vez as palavras de Greimas, a capacidade da semiótica de “morder o social”.

Isso pode ser feito de várias formas. Em primeiro lugar, de modo mais tradicional, escrevendo livros sobre assuntos de interesse público, com uma linguagem ainda mais clara, direta e cativante. Em segundo lugar, servindo-se de outros meios e recursos, como por exemplo, as redes sociais. Foi o que as colegas da Universidade Federal de Pernambuco, guiadas por Yvana Fachine, fizeram em 2020 ao longo dos primeiros meses da pandemia de Covid 19. No âmbito de um projeto intitulado *Coronavírus em Xequê*, a equipe da UFPE, em parceria com a Radio Paulo Freire, divulgou, em redes como WhatsApp, uma série de pequenos áudios que desconstruíam as *fake news* sobre o novo coronavírus<sup>8</sup>. Tratava-se de verdadeiras pilulas de análise semiótica, que alertavam os usuários sobre as

7 J.-P. Petitimberty, « Du bricolage comme principe de création », *Acta Semiotica*, II, 4, 2022.

8 Cf. Y. Fachine, “Retórica da desinformação”, <http://bit.ly/coronavirus-em-xequê>.

estratégias discursivas utilizadas para mentir, seja aquelas mais marcadamente cognitivas, seja aquelas de natureza estética, que buscavam a adesão imediata do destinatário.

Mas pode-se ir além : por que não um canal semiótico no *TikTok* que desmonte teorias conspiratórias com humor e ironia ? Talvez nos falte um pouco de ousadia. Talvez devamos perder o medo de parecermos menos sérios e competentes ao nos engajarmos em projetos como esses. O rigor de uma disciplina e a integridade de um pesquisador não se medem pelo nível de dificuldade de sua (meta)linguagem, mas pela capacidade de traduzir e manusear o arcabouço teórico-metodológico do qual dispõe, adequando-o a ambientes e destinatários diversos. *Ars celare artem*, costumava dizer Umberto Eco. A verdadeira arte é saber fazer arte escondendo a arte.

*F.S.* — Concordo. Credo che per una certa fase della sua storia la semiotica ha preferito una postura oggettivante, favorita (e per certi versi obbligata) tanto dall'investimento sul metalinguaggio (ad esempio quello scienziato della scuola strutturale, quello filosofeggiante della scuola periana), dagli oggetti di studio (letteratura, arte e pubblicità in primis), dalla taglia del materiale (singoli testi piuttosto che corpus vasti e eterogenei) e direi anche da una sorta di complesso verso la qualità inarrivabile delle analisi critiche sviluppate da maestri quali Barthes ed Eco, capaci nei loro interventi (quelli non accademici in primis) di rivelare le ideologie implicite nei piccoli e grandi fatti della società di massa, e di essere protagonisti del loro tempo attraverso svariate forme di organizzazione e produzione culturale di successo. Da ultimo non sono da sottovalutare le implicazioni legate all'istituzionalizzazione della disciplina, con le costrizioni quasi inconsapevoli che ciò implica, a cui si accompagnava un generale riflusso rispetto all'idea di impegno che aveva dominato gli anni Sessanta e Settanta. Questo non significa che dagli anni Ottanta in poi non si siano prodotte analisi dal forte valore politico-sociale. Né ci si deve dimenticare che una buona descrizione ed analisi dei fenomeni è già un contributo politico anche quando si presenta sotto le foggie dell'oggettività scientifica.

Credo tuttavia che oggi, sempre più semiotici e semiotiche, sentano la necessità di ritrovare il senso sociale del loro lavoro. La sfida è come farlo. È evidente, ad esempio, che solo in rarissimi casi un libro di ricerca riesce ad avere un impatto sociale. I momenti convegno, necessari alla comunità tendono a essere altamente auto-referenziali. Che fare dunque ? Votarsi all'organizzazione di festival culturali pensati con e per la partecipazione comunitaria, non accademica ? Praticare l'intervento sui magazine culturali online ? Cercare di tradurre il proprio sapere e la propria sensibilità nell'opinionismo via Twitter ? Sperimentare tutorial o dialoghi semiotici su YouTube ? Investire sulla realizzazione di PodCast o di programmi radiofonici di critica della comunicazione contemporanea ? Provare a scrivere romanzi di successo per ridare visibilità e legittimazione, di riflesso, al sapere semiotico ? Alcune di queste cose si stanno sperimentando. Molto spesso in forma individuale o episodiche. Elementi che

non aiutano davanti a progetti complessi e ad un mondo mediale in cui vince la costanza nella produzione di post e dunque nella definizione di una presenza online. Ma se vogliamo incidere nel presente qualcosa va fatto. Anche perché se la semiotica non occupa lo spazio della critica e della produzione politico-culturale che le sarebbe congeniale saranno altri a farlo.

*E.L.* — Si on prend pour acte de naissance la publication par Greimas, en 1956, de son article sur « L'actualité du saussurisme », voilà plus de soixante ans que nous existons<sup>9</sup> ! A peu près comme Apple... Pendant tout ce temps, nous sommes-nous suffisamment remis en cause pour échapper au risque de cette « fermeture sur soi » qui tend à transformer toute pensée initialement vivante en une « école » de pensée figée ?

*F.S.* — Personalmente ho da sempre visto nella semiotica un'entità viva, intellettualmente viva. Credo che questo sia stato favorito anche da alcune circostanze favorevoli. Il mio primo incontro con la semiotica all'università La Sapienza di Roma è avvenuta attraverso un corso in cui, per una serie di coincidenze, si alternarono Isabella Pezzini, Daniele Barbieri e un visiting d'eccezione, Jacques Geninasca. Gli stimoli ricevuti a lezione, così come i libri che mi trovai a studiare (*Maupassant, Lector in fabula, Semiotica e filosofia del linguaggio, Estetica e vita quotidiana*) mi misero davanti tanto la visione greimasiana, quella echiana, quella sociosemiotica, quella artistico-strutturale — così mi piace definirla — di Jacques Geninasca. Poco dopo, volendo approfondire lo studio semiotico dell'identità storica dei sardi mi fu suggerito di leggere Lotman e Ricœur : due folgorazioni. Intanto iniziavo a respirare l'aria della cattedra tenuta da Isabella Pezzini a cui va riconosciuto il grande merito di aver mantenuto una posizione laica, aperta, plurale, sperimentale : in quegli anni Isabella lavorava, in anticipo sui tempi, sugli spot elettorali e le forme brevi della comunicazione, teneva aperto il dialogo tanto con Umberto Eco che con Paolo Fabbri, che vidi insieme ad una esaltante e partecipatissima presentazione de *La svolta semiotica* organizzata da Isabella, e in cui intervenne, divertito, anche Jorge Lozano. Ricordo che Isabella mi passava in anteprima tutti i testi che tu, Eric, le inviavi, anche in vista del visiting che facesti a Roma e in cui ci conoscemmo.

Al contempo in facoltà discutevamo appassionatamente di comunicazione e globalizzazione con Alberto Abruzzese e la sua scuola così attenta alle archeologie dell'immaginario e venni letteralmente spedito da Isabella a seguire le lezioni sull'estetica semiotica di Pietro Montani. Invitavamo semiotici come Manar Hammad per parlare di spazio e identità o sociologi della cultura come Roland Robertson per approfondire il tema della globalizzazione. Questo solo per dare alcuni cenni autobiografici utili a rimarcare che per me la semiotica

---

9 Cf. A.J. Greimas, « L'actualité du saussurisme (à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de la publication du *Cours de linguistique générale*) », *Le français moderne*, 24, 1956. Rééd. posthume in *id.*, *La mode en 1830, Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque* (1948, doctorat d'État), Paris, PUF, 2000.

— e di questo sono profondamente grato a Isabella Pezzini — è sempre stato un campo singolare-plurale.

Mi spiego meglio. La semiotica per me è stata fin da subito un campo plurale, al cui interno c'erano dei punti di riferimento forti — anche in contrasto — ma che non smetteva di affermare una propria identità, anche attraverso la ricerca — a volte consensuale, altre volte polemica — di una serie di presupposti, concetti, metodi, tematiche, metalinguaggi condivisi. Penso ai dibattiti dei primi anni duemila sulla traduzione, sul corpo, sul testualismo, le pratiche, le interazioni. O alle ondate di ricerca su temi come la città, lo spazio, i vissuti metropolitani o sul cibo, con collaborazioni internazionali, ad esempio con te, Ana Claudia de Oliveira e il CPS o con Gianfranco Marrone e la sua scuola. La stessa teoria greimasiana a me è sempre parsa più aperta su aggiustamenti, ripensamenti, esplorazioni di quanto non la si sia voluta far apparire, o di quanto non la facciamo apparire alcune applicazioni manieriste, spesso ad uso degli studenti. La stessa semiotica della cultura, agli inizi del 2000, era ai margini : evocata più che praticata. E la sua ripresa e attualizzazione credo abbia consentito di rafforzare questa identità singolare-plurale, che chiaramente non è garanzia né di concordia, né di coerenza, né di facile successo, ma solo di un inesausto movimento di traduzione: un movimento che dal mio punto di vista fa della semiotica un soggetto vivo, ricco di idee innovative e forti — che sono spesso altri a popolarizzare — così come di potenzialità ancora da scoprire — che spero saremo noi, stavolta, a far diventare popolari. Posto che questo sia ciò che conta.

Questo per dire che la mia esperienza personale mi porta a vedere la semiotica come un campo vasto, una percezione che si rafforza ogni volta che mi capita di viaggiare e frequentare in profondità un ambito di ricerca originale : come mi è capitato in Brasile a cavallo degli anni Dieci, con l'attenzione per l'estesia colta attraverso le pratiche vissute, o di recente durante un periodo statunitense come associato al dipartimento di antropologia ad Harvard, dove la semiotica è praticata dagli antropologi del linguaggio, saldandosi così con sensibilità etnografiche e sociolinguistiche. Anche il lavoro che stiamo conducendo con Paolo sul populismo digitale interseca molteplici reti e apre molti dialoghi all'interno o ai bordi della semiotica. Nel mio caso, ad esempio, da due anni porto avanti un seminario internazionale che mette al lavoro studenti e studentesse di Cagliari con i loro pari dell'Università di Potsdam, in Germania, dove afferiscono al centro per la semiotica culturale guidato da Eva Kimminich : un'esperienza che consente e per certi versi costringe a star dietro non solo ad altri contenuti digitali ma anche al modo in cui li vivono i giovani di una società multiculturale come quella tedesca.

Mi fermo qui con gli esempi. Se penso alla mia esperienza personale mi ritengo particolarmente fortunato : l'incrocio fra semiotica della cultura e teoria greimasiana consente di avere quella compresenza di apertura verso l'esterno e di profondità interna, di sguardo micro e macro, di curiosità e riflessività, di spinta all'esplorazione e alla precisione che genera, quantomeno per me, il senso di praticare ed essere parte di una disciplina ricca e viva.

P.D. — Acredito que sim, mas ainda temos muito trabalho a fazer para escaparmos desse risco. O que disse antes responde, em parte, a esta pergunta. Gostaria, no entanto, de retomar o fio do discurso e acrescentar alguns pontos, sendo propositivo e pensando, mais uma vez, em termos operacionais. Vou tentar então identificar dois possíveis espaços de atuação, que implicam, por sua vez, a necessidade de um diálogo com áreas com as quais não temos suficientemente conversado.

O primeiro diz respeito à assim chamada *Análise de Mídias Sociais*, que estuda as interações sociais em plataformas como *Twitter*, *Facebook*, *WhatsApp*, *Telegram*, etc. Trata-se de uma abordagem muito em voga que foca na análise quantitativa dos elos entre atores que povoam uma dada rede, bem como pelos termos por eles utilizados. A *Análise de Mídias Sociais* lida com quantidades consideráveis de dados a partir dos quais observa as disputas e as controvérsias online em torno de determinados assuntos. Quais são os atores que produzem e canalizam mais interações? E quais os temas e as palavras-chave que mais mobilizam e orientam o debate público? O que produz consenso? O que divide? Como um campo político fagocita o outro? Quais as estratégias comunicacionais mais proveitosamente utilizadas? Há também vertentes que estudam os sentimentos e as emoções predominantes online, a partir de uma série de categorias predefinidas (positivo, negativos, raiva, ódio, medo etc.). Ou seja, questões de caráter eminentemente semiótico, sobre as quais, no entanto, não temos voz. Pois bem, apesar de termos décadas de experiência na análise dos processos de construção de sentido, seja aqueles de caráter lógico-semântico, seja aqueles relativos às paixões “com nome” e “sem nome”, não são os semioticistas a serem chamados em causa quando se busca um aprofundamento de cunho qualitativo desses dados.

Outras disciplinas também, como a *Análise do Discurso Crítica*, entre outras, cumprem, nessa área, um papel de destaque. Bem entendido, não estou dizendo que a semiótica ou a sociosemiótica seriam capazes de fazer esse trabalho melhor. Longe disso. Cada aporte teórico-metodológico tem seu valor e sua especificidade. Também não quero me fazer de vítima. Se ainda não temos encontrado espaço nesse universo é também, muito provavelmente, pelo nosso desinteresse com relação a esses assuntos. O que quero dizer é que, daqui em diante, com o avanço da comunicação em rede e da “plataformização” das interações sociais, não vamos poder nos eximir de pensarmos em como contribuir com tais abordagens de cunho quantitativo. E não vejo por que não. Se a semiótica, como a pensava Greimas, e como dizia muitas vezes Paolo Fabbri, deveria também servir como um *organon* para as ciências sociais, por que as suas categorias não poderiam ser usadas em contextos como esses? Se há estudos que observam e quantificam o uso do “argumento de autoridade” e/ou da “generalização indevida”, por que não seria possível quantificar o uso de estratégias discursivas como as camuflagens “objetivante” e “subjativante” de Greimas, ou, ainda, às vezes que o “povo” aparece como Destinador, Sujeito e/ou Objeto do discurso populista, ou, por fim, as interações que, nas redes, acontecem dentro do regime da “programação”?

O segundo espaço de atuação concerne o papel pedagógico-terapêutico da semiótica. Ora, sabemos que órgãos internacionais como a UNESCO promovem as teorias da linguagem e do discurso como um dos pilares da literacia midiática<sup>10</sup>. Oferecer instrumentos para compreender como os conteúdos que circulam nas mídias são construídos é fundamental para prevenir a difusão de notícias falsas e crenças enganosas, como, por exemplo, as que negavam a existência da pandemia ou a segurança das vacinas. Saber ler e interpretar processos comunicacionais e produtos mediáticos é mais do que uma questão de cidadania — é um direito democrático. É preciso garantir o desenvolvimento das competências que permitem identificar as gramáticas internas a uma dada linguagem ou a um dado discurso, seus diálogos e articulações recíprocas, o reconhecimento dos gêneros textuais, as estratégias retóricas, as formas e os formatos das narrativas contemporâneas, especialmente em um momento histórico em que essa palavra — “narrativa” — tornou-se cada vez mais abusada no âmbito do debate público. É preciso saber reconhecer os regimes de interação dentro dos quais agimos. É preciso assegurar o domínio de ferramentas que possibilitem reconhecer as relações de força e de poder envolvidas nas dinâmicas de produção de sentido, pois todo sentido é sempre o resultado de uma construção histórica, cultural, social, política, econômica. Mas o que temos feito, nós semioticistas, nesse sentido? Pouco. Por isso que a semiótica é menos usada do que outras disciplinas que tratam dos processos de produção de sentido nos projetos de literacia midiática. Precisamos fazer muito mais.

*E.L.* — Jacques Geninasca, notre collègue suisse malheureusement disparu, racontait que Greimas, vers la fin de sa vie, lui avait confié — confidentiellement ! — qu’à ses yeux la sémiotique serait « à refaire ». Dans notre entourage, quelques-uns considèrent qu’il en va de même, aujourd’hui, pour la socio-sémiotique. Certes, il ne fait aucun doute que bien des choses sont à revoir, à affiner, à complexifier. Mais est-ce suffisant ? Au lieu de procéder à des aménagements dans le cadre des problématiques et des modèles sémiotiques ou socio-sémiotiques existants, devrions-nous repartir à zéro ? Si oui, pour quelles raisons et de quelle manière ?

*F.S.* — Sarebbe bello avere qui Greimas e Geninasca e potergli chiedere di quel dialogo per capire cosa intendesse il padre della teoria generativa con quella sua frase. Ad ogni modo credo che questo aneddoto confermi quanto dicevo prima : anche la teoria generativa, che con la sua esigenza scientifico-metalinguistica pare la più fissa, è sempre stata un grande cantiere aperto. Anche per colui che ne ha progettato e guidato i lavori (senza peraltro essere lui, così mi pare, ad aver fissato un vero e proprio canone, dato che lo stesso *Dizionario* è una delle forme di scrittura accademica più concretamente reticolari che io conosca).

---

10 Cf. A Grizzile et al., *Media and Information : Think Critically, Click Wisely*, UNESCO, 2021, p. 176 (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377068>).

Questo ci legittima ad esplorare, approfondire, emendare, innovare, magari anche a stravolgere se fosse il caso : ma io direi di farlo comunque partendo da ciò che abbiamo e di farlo attraverso un vaglio quanto più possibile comunitario. Io vedo nell'idea di Scuola uno dei tratti più intriganti e sfidanti di quella vicenda intellettuale. E vedo tuttora nel modello standard del percorso generativo uno strumento di grande potenza, come una specie di radar per cogliere e tracciare relazioni. Un modello che quanto più viene incorporato, quanto più diviene una forma di sensibilità relazionalista, consente di acquisire dei super-poteri analitici — mi si consenta di usare questo linguaggio da videogioco — senza rinunciare ad una libertà applicativa e ad una manipolazione sperimentale del modello, magari sollecitata da nuove teorie, nuovi problemi, nuovi oggetti. Faccio giusto un paio di esempi.

Nel dialogo con l'antropologia del linguaggio è centrale la nozione di genere, che a ben pensarci manca nel modello standard. Cosa impedisce di porla, dopo averci riflettuto e dibattuto, nella semantica discorsiva ? Non sono forse figure e temi dipendenti dall'inquadramento di genere dentro cui vengono mobilitati ? Non sarebbe dunque utile, anche per i nostri studenti, avere immediatamente presente che a livello discorsivo non devono solo individuare figure e temi ma anche il genere discorsivo che, in un rapporto circolare con queste, si instaura e le instaura in quanto tali ? O ancora : lungo tutto il suo percorso intellettuale torna di tempo in tempo, in Greimas, la questione delle sociotassonomie come elementi fondamentali nella strutturazione delle culture. Dove metterle ? Che farne ? A me pare, come ho provato a scrivere in alcuni saggi, che da un punto di vista analitico-concettuale queste stiano fra il livello semio-narrativo, rispetto a cui sono più concrete e plurali, e quello discorsivo, rispetto a cui risultano più chiuse e strutturate. Mi rendo conto che questo apra problemi alla tenuta del modello, ma anche tenere in un limbo (o addirittura dimenticare) le sociotassonomie e il loro ruolo mi sembra una grande perdita.

E si potrebbe continuare, andando a prendere sul serio la dirompente idea di mondo naturale, o andando a sviluppare piste di riflessione abbozzate, implicite, incomplete. Penso a come tu, Eric, hai lavorato appunto su *Dell'imperfezione* ricavando il modello dei regimi e come io, ispirandomi a quel tipo di approccio e problematica, ho provato a sviluppare partendo dallo stesso testo una matrice ritmica che era lì in nuce. Al netto del valore e dell'efficacia di queste idee e sperimentazioni, delle mie intendo, resta un fatto innegabile : avanziamo dialogando. Con Greimas, fra di noi, con le teorie e il mondo che ci circonda. Cercando di ricavare senso e strumenti per coglierlo e tradurlo sempre meglio.

*P.D.* — Concordo com o que Franciscu acaba de dizer. Me parece que o que deveríamos discutir não é tanto a necessidade de “refazer” a semiótica greimasiana assim como a conhecemos, quanto o modo como nós “a fazemos”, isto é, a maneira como a entendemos e praticamos.

Como digo sempre aos meus alunos, os modelos dos quais dispomos — entre eles o Percurso gerativo do Sentido — não devem ser usados como “bulas de

remédio”, seguindo, passo a passo, a sua “posologia”. A teoria e o método semiótico não se “aplicam”, não são uma caixa de “ferramentas” com uma só função. A teoria e o método semiótico, como a arquitetura relacionista do *Dicionário* demonstra, são mais uma caixa de Lego, que podemos montar e remontar em diálogo com as pertinências e as resistências com o nosso objeto de análise nos apresenta. E, claro, dentro do quadro geral da teoria e do método, é possível também pensar novas peças que preenchem buracos, que resolvem problemas que, inicialmente, nem éramos capazes de enxergar, como, por exemplo, o contágio, a estesia, os regimes de interação, a ritmicidade da história, e assim por diante.

*E.L.* — Il me semble pour ma part qu’il faut distinguer deux manières possibles (et complémentaires) de se renouveler. Notons d’abord que depuis les années 1970-80, époque où la « socio-sémiotique » apparaît, elle a énormément changé. D’abord conçue comme une branche de la sémiotique générale spécialement tournée vers le « social », elle est devenue au début des années 2000 une théorie générale de la production et de la saisie du sens dans l’interaction, ce qui en fait non pas une application particulière mais un prolongement et un renouvellement en profondeur de la grammaire narrative standard. Cela, grâce essentiellement à une remise en cause de l’intérieur, à une critique radicale (et de ce fait jugée par certains tout à fait hérétique) de l’« acquis », comme disait Greimas à un moment donné.

Or il y a probablement aussi une autre manière de se renouveler : non plus sur le mode endogène de l’auto-critique mais par la quête d’apports extérieurs, par la confrontation avec d’autres approches, voisines ou non. Il est vrai que notre type de démarche n’a jamais privilégié cette stratégie. Greimas lui-même n’avait que moqueries à l’égard de l’« interdisciplinarité », pourtant tellement vantée aujourd’hui... Cela nous a-t-il amenés à être trop indifférents à ce qui se faisait autour de nous et dont nous aurions pu tirer profit ? Peut-être est-il temps de remédier à ce travers, si c’en est un. En ce cas, vers quels apports extérieurs possibles aurions-nous actuellement intérêt à diriger notre attention ?

Mais n’abusons pas de l’attention des lecteurs ! Je propose de garder cette question en réserve pour une deuxième partie de notre échange. Rendez-vous en juin prochain, pour AS 5, 2023, si vous voulez bien.

# Au nom de la guerre, « la nôtre »

**Nijolé Kersytė**

Université de Vilnius

## **La société en tant que territoire de la guerre**

La guerre traditionnelle est un conflit physique, une lutte armée entre des forces opposées (factions, groupes politiques, États) dans un territoire défini. Cependant, une guerre n'a jamais lieu uniquement sur un champ de bataille, un territoire, mais aussi dans l'esprit et dans l'imagination. Les théories modernes de la guerre commencent à en tenir compte avec l'introduction de l'expression « guerre hybride ». Et pour la guerre hybride on distingue trois territoires, trois espaces d'exercice : le champ de bataille classique, la population civile de la zone de conflit, et la communauté internationale. Certains penseurs et praticiens de la guerre moderne voient là un changement radical concernant les enjeux de l'affrontement : par exemple, le général russe Gerassimov, il y a plus de sept ans (avant l'annexion de la Crimée), affirmait que l'objet et le but de la guerre étaient désormais la société plutôt que le territoire.

Mais que faut-il entendre quand on parle de « la société » en tant que champ de bataille ? Que faut-il entendre par faire la guerre dans ou à une société, et non plus sur et pour un territoire ? Si on conçoit la société comme une entité physique, alors ce sera, par exemple, l'implication indirecte des civils, leur mobilisation en faveur de la guerre, ou, au contraire, tout ce qui peut tendre à les dissuader de la soutenir. Et si on la voit comme une conscience collective, alors on parlera de la propagande, de la désinformation, etc., c'est-à-dire du façonnement actif de la compréhension, par les citoyens, du « bombardement » de leurs consciences. C'est ce qu'on appelle la guerre de l'information ou guerre idéologique.

## Terre, territoire ou territorialisation ?

Lorsque la conscience humaine est considérée comme un nouveau champ de lutte, elle est identifiée à un territoire vide qui peut être occupé, saisi, subjugué et peuplé d'images ou d'idées. Mais cette représentation est trompeuse, car les territoires qui font l'objet de la lutte sont des territoires déjà habités, ou en principe habitables. Un territoire est par définition une zone de terre habitée, occupée par des groupes d'hommes ou d'animaux qui la contrôlent et la soumettent à leur propre pouvoir, c'est-à-dire en protègent et en défendent les frontières. Or, de même qu'il n'y a donc pas de territoires vides, il n'y a pas non plus de conscience vide tel un réceptacle sans contenu dans lequel on verserait des images, des croyances...

Pour cette raison, il serait plus juste de considérer la conscience non pas comme territoire mais comme territorialisation. Entendons par là le mouvement par lequel la conscience acquiert ou occupe un territoire, mais aussi se « déterritorialise » ou se « reterritorialise » constamment, pour emprunter les néologismes inventés par Gilles Deleuze. La conscience n'est pas un espace stable, c'est un mouvement nomade à la recherche de territoires qu'elle façonne ou refaçonne ou abandonne. Certains nomades se transforment en sédentaires, ils ne bougent plus alors des positions qu'ils viennent occuper. Mais ce mouvement de stabilisation, cette immobilisation ou cette stagnation, ne nie pas la nature mobile de la conscience. Et contrairement aux animaux, la conscience peut trouver son territoire n'importe où : dans un souvenir, un fétiche, une idée, une théorie, une croyance. Il est vrai que, comme le remarquent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, certains animaux « peuvent refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal "vaut un chez-soi", ou que la famille est un "territoire mobile") » (p. 67). Néanmoins, dans le monde animal, le territoire coïncide généralement avec la terre ou au moins avec le corps de l'autre. En revanche, souvent, dans le monde humain, le territoire et la terre ne coïncident pas. Non seulement une personne peut déplacer sa terre (sa propriété) vers un autre territoire, mais son territoire — ce à quoi elle s'accroche par ses pensées, s'enracine par ses sentiments, ce qu'elle s'approprie ou à quoi elle s'identifie — peut ne pas coïncider avec le sol sur lequel elle marche, ou même n'avoir rien à voir avec la terre où elle habite.

## De la guerre factuelle à la guerre de conscience

La conscience n'est donc pas un territoire vide en attente d'être occupé. Au contraire, elle se reterritorialise et se déterritorialise elle-même constamment. La conscience peut déterminer la présence ou l'absence des événements militaires eux-mêmes. De la part des conscrits comme des réservistes (et généralement aussi de leurs proches), c'est elle qui détermine, sur le plan individuel, l'acceptation ou le refus de « faire la guerre », à commencer par l'acceptation ou le refus de la mobilisation. Et dans la guerre même, c'est d'elle, sous la forme ce

qu'on appelle le « moral » des soldats (et aussi de « l'arrière »), que dépend pour une part essentielle le comportement collectif des troupes, depuis l'héroïsme sur le champ de bataille jusqu'à son contraire avec tous ses degrés, la panique, la fuite, la déroute ou même la désertion. Ainsi la guerre ne se ramène pas à des événements réels mais dépend beaucoup de leur perception. Les gens voient un conflit comme leur propre guerre — ou non. Et par conséquent s'y engagent, ou non. Par exemple, face à l'invasion nazie, la grande majorité des Français n'ont pas participé à la Résistance. Bien que la France ait déclaré la guerre à l'Allemagne après l'invasion de la Pologne, les soldats français sont restés inactifs dans les tranchées pendant près d'un an. Et lorsque les Allemands sont entrés sur leur territoire et que le gouvernement a déclaré un armistice, ils se sont dispersés pour rentrer chez eux. Certes, ils n'ont pas dit que ce n'était pas leur guerre, ils l'ont baptisée la « drôle de guerre ». Il est vrai qu'une partie de la population a par la suite rejoint la Résistance et même la lutte ouverte, mais cela n'a pas constitué un phénomène de masse comme c'était le cas notamment en Russie, où tout le pays, toute la population s'est engagée d'une façon ou d'une autre dans la guerre.

Si la conscience d'un homme se déterritorialise par rapport à la terre où se déroule la guerre, il n'est pas étonnant que non seulement il n'y participe pas, mais qu'il quitte cet espace, émigre et devienne un « homme sans lieu ». Pendant la deuxième guerre mondiale, le cinéaste underground Jonas Mekas, par exemple, quitte la Lituanie avec une perception très claire de la situation générale et de la sienne propre, ainsi que du destin de son pays : « Je ne sais pas distinguer un fusil d'un écusson. (...) Je ne suis ni un soldat ni un résistant. Je suis un poète. Que les grands se battent, mais nous, nous sommes tout petits. Ce monde passe par-dessus nos têtes. Si tu t'agites, il t'écrasera entre deux grosses roues, comme un rien. Quant aux petites nations qui sont au milieu, plus nous sommes nombreux à être en vie, mieux c'est »<sup>1</sup>. Aujourd'hui, pour beaucoup de Litvaniens, ces considérations pourraient paraître scandaleuses. A l'époque en effet, dans les années 1944-1949, tant de jeunes gens sont partis à la résistance et y sont péri, tandis que d'autres ont émigré et que certains parmi eux (mais pas tous !) ont organisé la résistance à partir de l'étranger. Ils ne considéraient évidemment pas que lutter n'a pas de sens. A présent, ces résistants sont considérés comme des héros.

Bien sûr, à l'époque, aucun pays de l'Europe de l'Est ne disposait de médias aussi puissants qu'aujourd'hui, capables de former systématiquement, vis-à-vis de la guerre, une attitude de masse à laquelle même les esprits les plus critiques auraient peine à résister. A l'époque, ni les masses ni les médias n'exigeaient des intellectuels et des artistes qu'ils déclarent publiquement à quel camp ils appartiennent ou qu'ils s'engagent sans équivoque dans « notre guerre ». Alors le cinéaste lithuanien pouvait écrire, en quittant son pays : « Si vous voulez m'accuser de manque de patriotisme ou de courage, allez au diable ! C'est vous qui

<sup>1</sup> Jonas Mekas, *Žmogus be vietos. Nervuoti dienoraščiai* (L'homme sans lieu. Journal énérvé), Vilnius, éditions Baltos lankos, 2000, p. 9.

avez créé cette civilisation, ces frontières, ces guerres. Je ne comprends ni ne veux de votre civilisation ni de vos guerres. Fichez-moi la paix, occupez-vous de vos affaires. (...) Car moi, je suis libre, même face à vos guerres »<sup>2</sup>. Quel écrivain, quel artiste contemporain pourrait-il écrire de tels mots aujourd'hui sans qu'on s'en indigne, sans qu'on l'accuse de « servir les forces ennemies », secrètement ou involontairement ?

D'un autre côté, il est vrai que parmi ceux qui ont émigré à l'époque de l'après-guerre, beaucoup n'ont pas cédé à la résignation. Certains ont au contraire continué à participer aux luttes en se reterritorialisant à partir d'autres territoires, d'autres terres que la terre natale. Ce fut notamment le cas de Greimas, organisant la résistance depuis l'Ouest. En pareil cas, la séparation entre le territoire et la terre était tout à fait évidente : reterritorialisée sur une terre qui n'était pas occupée par le corps, la conscience participait à la résistance à distance. C'est aussi ce qui est arrivé à beaucoup d'Européens de l'Est après le déclenchement de la guerre en Ukraine : une participation à la guerre purement par l'imagination, alimentée quotidiennement par tous les médias, une reterritorialisation dans une guerre qui se déroule sur les terres étrangères.

Ce sont précisément ces cas inversés qui semblent les plus intéressants : lorsqu'une guerre sur sa propre terre n'est pas considérée comme « ma » ou « notre » guerre, mais comme « leur » guerre ou « votre » guerre, celle « des grands ». Ou bien, au contraire, lorsqu'une guerre sur une terre étrangère devient « notre » guerre. Au demeurant, cette distinction notre / votre n'est pas stable mais peut changer d'un moment à l'autre par rapport à un même conflit.

De la Seconde Guerre mondiale par exemple — que les Soviétiques appelaient la Grande Guerre patriotique —, les Lithuaniens d'aujourd'hui se sont complètement déterritorialisés. Comme s'il s'agissait d'une catastrophe naturelle arrivée sur leur terre, passée puis repartie et oubliée. Le territoire de la patrie et ses frontières ayant changé après la chute de l'Union soviétique, cette guerre n'est plus considérée comme une guerre lithuanienne, bien qu'elle se soit déroulée en partie sur le sol lithuanien. Et cela en dépit du nombre de Lithuaniens qui y ont participé ainsi que du nombre de morts, y compris parmi la population juive. Aujourd'hui, la Grande Guerre patriotique est considérée en Lituanie comme une guerre des autres, des Russes. Pour cette époque, la seule guerre « à nous », c'est la guérilla qui eut lieu durant dix ans après la Seconde Guerre mondiale sur le territoire lithuanien lorsqu'une partie de la population s'est insurgée contre l'intégration du pays dans l'Union soviétique — intégration considérée comme une pure et simple occupation.

A l'époque soviétique, cette guérilla n'était pas perçue sans ambiguïté. Tous les Lithuaniens ne la considéraient pas comme leur guerre. La lutte était féroce. Non seulement ceux qui faisaient la résistance dans les forêts sacrifiaient leur vie dans la lutte contre les occupants, mais, qui plus est, personne, surtout parmi les habitants des campagnes, ne pouvait en fait y échapper. Il suffisait que

---

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 9-10.

quelqu'un de la famille soit favorable au nouveau pouvoir soviétique pour que toute la famille y compris les enfants puisse être punie, massacrée par les maquisards ; à l'inverse, il suffisait que quelqu'un de la famille aille à la résistance, et toute une famille était envoyée en Sibérie. Pourtant, aujourd'hui, c'est devenu la guerre patriotique de tous, autrement dit, le grand mythe national, comme l'appellent les historiens, par opposition à l'autre mythe, celui des Soviétiques, la Grande Guerre patriotique. La guerre de résistance est devenue un *sensus communis*. Si bien que ceux qui ne voulaient pas y participer à l'époque, qui ne la considéraient pas comme leur guerre, sont maintenant parfois méprisés en secret.

Il est probable que depuis vingt ans, dans l'esprit des Lithuaniens, le soutien croissant de ce grand mythe national — la guerre de résistance — a façonné leur compréhension de la guerre en général et plus spécialement leur attitude envers la guerre défensive surtout quand il s'agit du même occupant, les Russes. Cela explique peut-être pourquoi la population, dans son immense majorité, n'a pas hésité à appeler la guerre ukrainienne « notre guerre » et a manifesté son mécontentement face aux raisons pour lesquelles nous, les Lithuaniens, n'y prenons pas part, ne sommes pas directement impliqués, ne faisons qu'observer. Et pas seulement « nous », mais aussi tous les Européens. Pourquoi ce monde occidental « pourri et corrompu » ne veut-il pas faire la guerre ? Oh ! tout simplement parce que ces occidentaux n'ont jamais vu que leur propre intérêt, parce qu'ils nous ont toujours trahis, ne serait-ce qu'après la Seconde Guerre mondiale en nous livrant aux Russes... Quels hypocrites, avec toute leur soi-disant haute culture, leur art et leur philosophie.

Dans l'Europe divisée entre ceux qui ne veulent pas de guerre (mondiale) et ceux qui insistent sur le fait que nous sommes tous déjà dans une guerre (mondiale) et que les Ukrainiens meurent pour tout le monde, y compris pour nous, deux images de la guerre ont émergé : la vision traditionnelle, qui associe la guerre au territoire à défendre, et la moderne, qui voit la guerre avant tout comme une guerre de société et une guerre au sein de la société. La guerre réelle a été rapidement et facilement transformée en une guerre des consciences et des imaginaires avec l'aide des technologies modernes de l'information.

### **La conscience reterritorialisée**

Que se passe-t-il dans notre pays avec « notre guerre », cette guerre qui se déroule sur un territoire qui n'est pas le nôtre ? Tout d'abord, on se l'approprie de toutes les manières possibles, pour la faire « nôtre » : en son nom, on fait toutes sortes de bonnes actions, communautaires, sacrificielles, mais aussi ordinaires. Dans cette appropriation, on dirait qu'on attribue un rôle particulier au monde intellectuel et artistique. Les artistes, comme tous les autres, non seulement proclament chaque jour leur solidarité, mais aussi laissent sentir un remords, comme si on les accusait : Comment osez-vous faire des choses aussi futiles alors qu'il y a la guerre, la nôtre ? Aussi bien, dès les premiers jours de cette invasion, on les a vus s'employer à justifier leurs activités : c'est au nom de l'Ukraine et

pour l'Ukraine que nous faisons ces expositions, ces concerts, ces performances. Jamais l'art n'avait joué un tel rôle de serviteur ou même d'otage, jamais il n'avait été autant molesté.

Des processus encore plus inquiétants se déroulent dans le monde intellectuel. Certains ont commencé à abandonner leur travail à cause de la guerre — sans y être contraints par qui que ce soit. Ils déclarent ne plus croire à la valeur du travail intellectuel. En même temps, certains expriment de la rancune vis-à-vis des intellectuels, des artistes et même de la population en général des autres pays, de « tous ces Français, ces Allemands, ces Italiens » qui ne montrent pas une volonté zélée de se battre, de participer à la guerre devenue celle de tout le monde, de faire des sacrifices, de renoncer à leurs richesses. Comment osent-ils ne pas considérer cette guerre comme leur guerre, notre guerre ? Comment osent-ils ne pas vouloir se battre ? D'autres, les Ukrainiens, se battent et meurent pour eux.

Le gouvernement lithuanien ayant décidé (comme ceux des autres pays de l'OTAN) de ne pas participer militairement avec sa propre armée, c'est la société tout entière qui semble devenir une armée et vivre selon la logique de la guerre : tout ce qu'on fait doit être pour la guerre ou au nom de la guerre ; seule la guerre peut justifier une activité, quelle qu'elle soit, et lui donner de la valeur. Les intellectuels, les artistes, tous les travailleurs de la sphère intellectuelle ou spirituelle en sont ainsi arrivés à ne plus juger ce qu'ils font qu'en prenant la guerre comme la mesure absolue. Comme si la guerre n'était pas une exception dans le cours de la vie sociale et par rapport à notre condition mais son essence, sa base, ce qui permet de tout évaluer.

Quoi d'autre fait-on encore au nom de « notre guerre » ? On prône ouvertement la censure. Lors d'un débat à la télévision publique, une journaliste des plus progressistes demande sans le moindre détour pourquoi l'État n'impose pas la censure pour lutter contre la littérature de propagande en provenance de la Russie. Et puisque « la propagande agit comme un virus », un spécialiste des relations publiques suggère que l'État prenne soin de la « sécurité de la pensée » au lieu de « tout laisser à la pensée critique ». Car, voyez-vous, « la société est très diverse »...

Mais le pire, c'est de voir les intellectuels succomber à la propagande douce qui s'est rapidement intensifiée dans tous les médias du pays. Sauf rares exceptions, plutôt que de chercher à démultiplier les points de vue, à comprendre la diversité des réactions, la polyphonie des voix face à l'état de guerre, plutôt que de défendre l'idée qu'il n'y a pas qu'une seule vérité indiscutable, les voilà qui au contraire soutiennent en chœur qu'il n'y a qu'une seule bonne opinion et que tout le monde doit voir et réagir de la même façon. Soutenir le contraire ne veut pas dire que tout le monde a raison mais que du moins tout le monde a le droit de penser différemment, et que chaque pensée est déterminée par une certaine perspective, par certains intérêts, par l'histoire. On ne peut pas, par exemple, vouloir que les Français, les Italiens ou les Allemands voient la guerre d'Ukraine de la même manière que les Lithuaniens (sans parler de la grossière

simplification qui réduit des sociétés aussi hétérogènes à des unités nationales monolithiques... « les » Français, « les » Allemands, « les » Américains, etc.).

Mais le désastre, la défaite, « notre défaite » est précisément de voir une société dans laquelle même les intellectuels, devenus sédentaires, s'installent définitivement dans le territoire sûr du sens commun au lieu de rester comme étrangers à leur propre société et de regarder avec les yeux de l'autre ce qui est familier aux indigènes. En somme, au lieu d'être des nomades qui ne supportent aucune installation définitive sur aucune terre. Car si la guerre de propagande vise à conquérir les consciences comme on prend un territoire, la guerre des intellectuels ne devrait-elle pas, à l'inverse, chercher à déterritorialiser la conscience, à la forcer à constamment partir en quête de nouveaux territoires où se reterritorialiser ?

---

**Résumé :** Le déclenchement de la guerre en Ukraine et surtout sa présentation par les médias des pays voisins (notamment en Lituanie) incite à se poser des questions : qu'appelle-t-on « notre guerre » ? quand l'appelle-on ainsi ? et que fait-on aujourd'hui au nom de cette guerre dite « la nôtre ». Il est frappant d'observer que cette dénomination ne dépend plus du territoire où la guerre a lieu : les gens considèrent que la guerre est la leur même si elle se déroule en terre étrangère. Ce phénomène n'est pas nouveau. On peut en donner d'autres exemples comparables, ou inversés, dans l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Cela incite à concevoir la conscience non pas comme un récipient vide que les médias et la propagande rempliraient d'idées et de représentations mais en tant que mouvement constant de déterritorialisation et de reterritorialisation selon la vision deleuzienne.

**Mots clefs :** guerre, médias, territoire, territorialisation.

**Resumo :** A guerra na Ucrânia, e sobretudo sua apresentação na mídia dos países vizinhos (especialmente a Lituânia), levanta questões : o que é chamado de “nossa guerra” ? quando fala-se assim ? e o que está sendo feito hoje em nome desta guerra chamada de “nossa”. É impressionante observar que esta denominação não depende mais do território onde a guerra acontece : as pessoas consideram a guerra como sendo sua, mesmo que ela ocorra em solo estrangeiro. Este não é um fenômeno novo. Encontramos outros exemplos comparáveis, ou invertidos, na história do século 20. Isto nos leva a promover o conceito de consciência não como um recipiente vazio que a mídia e a propaganda atual encheriam de ideias e representações, mas como um movimento constante de desterritorialização e reterritorialização de acordo com a visão Deleuziana.

**Abstract :** The outbreak of the war in Ukraine and above all its presentation by the media in neighbouring countries (especially Lithuania) raises questions : what is called “our war” ? when is it called this way ? and what is being done today in the name of this so-called “our war”. It is striking to observe that this denomination no longer depends on the territory where the war takes place : people consider the war to be theirs even if it takes place on foreign soil. This phenomenon is not new. There are other comparable, or reversed, examples in the history of the 20th century. This suggests that consciousness should be conceived not as an empty vessel that the media and propaganda fill with ideas and representations, but as a constant movement of deterritorialisation and reterritorialisation according to the Deleuzian vision.

**Plan :**

La société en tant que territoire de la guerre

Terre, territoire ou territorialisation ?

De la guerre factuelle à la guerre de conscience

La conscience reterritorisée



# Returning from the World Congress of Semiotics in Thessaloniki, 2022

**Franciscu Sedda**

Università di Cagliari

Of living things we cannot say the totality.

This condition applies to the World Congress of Semiotics that took place in Thessaloniki from 30 August to 3 September 2022. Not only because the format with ten sessions in parallel fatally excluded the possibility of a global (or minimally exhaustive !) grip of the event. Nor because the point of view of the undersigned has been further limited by participation in some panels rather than others, as well as by other sociosemiotic constraints that determine our experiences beyond individual will, such as a return flight one day before the closing of the work, due to other academic commitments.

In fact, the main reason for this impossibility is that in itself the polymorphous and overabundant dimension of the reports which were presented shows how much this congress was that of a living entity. More than 600 planned interventions (the program is available at [https://www.semioticsworld.com/wp-content/uploads/2022/08/Semiotic\\_program\\_final\\_2022-08-26.pdf](https://www.semioticsworld.com/wp-content/uploads/2022/08/Semiotic_program_final_2022-08-26.pdf)) and a book of abstract that counted 270 pages. In short, hundreds of scholars gathered to probe the many folds of meaning and signification. And this at a time of sanitary, economic and humanitarian crisis that limited movement and participation in presence, the only way of attending this year's meeting.

Of course, when it is impossible to see precisely the extent of a given space one may fear to miss its real identity. This is a risk to which the ritual of whatever

world congress exposes the most varied disciplines. However, this risk takes a particular acuity in the case of semiotics, perhaps because of its relatively young institutional life, of its plural roots, its constantly outdated intellectual status and its political positioning on the margins of power.

In Buenos Aires, where the latest world congress before the pandemic took place, the theme had been raised by Paolo Fabbri, not without arousing some discontent. Faced with the profound diversity of themes, and above all of approaches to semiotics present at the congress, the Italian semiotician proposed to distinguish between a *marked semiotics* and an *unmarked semiotics*. In my memory, that proposal indicated a form of coexistence, certainly in the paradoxical and provocative way to which Paolo had accustomed us, but still a form of coexistence : to some extent, Fabbri recognised (and asked to recognise) within the vast disciplinary field, on the one hand, a semiotics increasingly aimed at a form of (uncontrolled ?) hybridisation with other disciplines, in particular those of communication and cultural studies, and, on the other hand, a (minoritarian ?) semiotics that stubbornly kept faith in a principle of interdefinition of the concepts and in the need for a methodologically based analytical look at the world — an open and amendable posture, no doubt, but determined to keep alive the confrontation with a well-defined intellectual and disciplinary history, namely the structuralist one.

These two semiotics, if we correctly understood Fabbri at the time, are undoubtedly different, sometimes even in mutual dislike, but ultimately they need each other because they perform distinct functions in the life of the discipline, because such a duality allows them to define one another by their difference and maintains vivid an internal asymmetry that, as Lotman teaches us, is one of the primary sources of intellectual dynamism.

Surely, looking at things in detail, the landscape is much more complex. Unmarked semiotics certainly doesn't perceive itself as unmarked. It is not internally homogeneous. And within it different forms of marking do exist indeed. Likewise, marked semiotics is practiced in many ways. From the start it included different hypotheses for its future development. And it never disdained the encounter with other approaches. Translating them into its own language has always contributed to its building process.

The difference might be that whereas the one emphasises its being a *Semiotics* as such, the other rather tends to conceal its affiliation under other labels. Whereas the one is strictly attached to its own original metalanguage (hoping that this is not just a pose or an embalming of the theory), the other yields more easily to the fascination of surrounding theoretical-conceptual fashions (hoping that this does not mean a complete withdrawal from semiotics' originality or some indifference as regards internal coherence).

If I were to say what is going on with the internal tension between these two branches, captured in the mirror of the Thessaloniki conference, I would say that marked semiotics resists and persists. Maybe it even regains some positions. But this perception may be doubly biased. First because of my subjective positioning

within a series of panels with a strong theoretical-methodological component. Second, because the very location of the congress in the Euro-Mediterranean area may have favoured the presence of semioticians who preferably support a marked approach, which has its epicentre in this part of the world.

Letting apart these possible distortions, the atmosphere in the classrooms, in the corridors, in the moments of sociability seemed to me characterised by dialogue, conviviality and also a certain intra and inter-disciplinary curiosity. I think for instance of the many panels on translation as a shared concept of the discipline. And I would also mention the reopening of a dialogue with Linguistic Anthropology, the most methodological approach to the language-culture nexus in the English-speaking community.

It is quite possible that, in addition to the Greek gods, the role of guardianship entrusted to Jurj Lotman propitiated the success of the rite. A beautiful exhibition set up on the premises of the University of Macedonia celebrated the centenary of his birth with very interesting unpublished or rare materials — letters, newspaper articles, photographs, videos.

But the vitality of the discipline — the partial impression that I had of this vitality — was probably due above all to two other factors.

The first was the presence of many young researchers. As if new forces were pouring into semiotics, bringing lymph and energy to its body at present engaged in a complex and inevitable transformation. A risky generational passage indeed, after the loss or withdrawal of the founding generation (a touching ceremony remembered those who in recent years have left us, in some cases because of the pandemic) while, on the other hand, the new generations have difficulty entering in a stable way inside an academic world that restrains if it does not oppose the presence of semiotics.

In spite of this situation one could feel that such a gathering of the new generation of semioticians — accustomed to having the entire world as a horizon — as well as the increasingly transnational spread of the discipline open up new territories to find work and develop semiotic research. Such a condition is in itself explosive. This accentuated condition of transnationality is also evidenced by the way in which, more and more often, the major semiotic journals are edited by colleagues operating on different continents, calling together scholars who work in many different countries and sometimes not even know each other in person, thus generating an intriguing novelty effect — another sign that semiotics is a living being. A living being which is trying to adjust to the world, changing itself while trying to change the world.

The second effect of vitality arises, so to speak, reflexively. The conference was entitled “Semiotics in the Lifeworld”. As if to reiterate not only that semiotics is alive but also that it is more and more committed to thinking about life in its multiple and interrelated forms. The more the planetary life is at risk, the more the meaning of our lives cracks, the more we must feel obliged to study, understand and defend life. Semiotics does not want to avoid this task, always incomplete but today more necessary than ever.

In the coming years and especially at the next world congress (to be held in Warsaw in two years' time), we shall have the possibility to test the results of this ethical-intellectual challenge — a living discipline committed to putting itself to the test of lived experience and at the disposal of life in general, both under its everyday forms and at the planetary level.



# Tornando dal Congresso mondiale di Semiotica a Salonico, 2022

**Franciscu Sedda**

Università di Cagliari

Delle cose vive non si può dire la totalità.

Questa condizione si applica anche al congresso mondiale di semiotica.

E non solo perché il formato con dieci sessioni in parallelo impediva fatalmente la possibilità di una presa globale (o minimamente esaustiva!) dell'evento che si è svolto a Salonico dal 30 agosto al 3 settembre 2022.

E neanche perché il punto di vista del sottoscritto è stato ulteriormente limitato dalla partecipazione ad alcuni panel piuttosto che ad altri, così come da altre costrizioni sociosemiotiche che determinano i nostri vissuti al di là delle volontà individuali, come un volo di ritorno un giorno prima della chiusura dei lavori a causa di altri impegni accademici.

A dare il senso di un evento proprio di una entità viva è la dimensione polimorfa e sovrabbondante delle relazioni presentate, dei loro temi, della partecipazione. Più di 600 interventi previsti (qui il programma: [https://www.semioticsworld.com/wp-content/uploads/2022/08/Semiotic\\_program\\_final\\_2022-08-26.pdf](https://www.semioticsworld.com/wp-content/uploads/2022/08/Semiotic_program_final_2022-08-26.pdf)) e un book of abstract che contava 270 pagine. Insomma, centinaia di studiosi e studiosi riuniti a sondare le molte pieghe del senso e della significazione. E questo nonostante i tempi di crisi sanitaria, economica, umanitaria che spirando sul mondo limitavano lo spostamento e la partecipazione in presenza, l'unica modalità dell'esserci prevista in quel di Salonico.

Certo, di un essere di cui non si vedano confini si può temere l'inesistenza, o quantomeno la perdita di una identità effettiva e riconoscibile.

Si tratta di un rischio a cui un rito come quello dei congressi mondiali espone costantemente le più varie discipline ma che la semiotica sente con particolare acutezza, forse per la sua vita istituzionale relativamente giovane, per le sue radici plurali, per il suo statuto intellettuale costantemente inattuale, per il suo posizionamento politico ai margini del potere.

A Buenos Aires — sede dell'ultimo congresso mondiale prima della pandemia — il tema era stato sollevato, non senza destare qualche malumore, da Paolo Fabbri. Con la sua consueta verve, davanti alla profonda diversità di temi ma soprattutto di approcci alla semiotica presenti al congresso, il semiologo riminese aveva proposto di distinguere fra una *semiotica marcata* e una *semiotica non marcata*. A mia memoria quella proposta indicava una forma di convivenza, certo nei modi paradossali e provocatori a cui ci aveva abituato Paolo, ma pur sempre una forma di convivenza: Fabbri in qualche misura riconosceva (e chiedeva di riconoscere) dentro il vasto campo disciplinare, da un lato, una semiotica sempre più volta all'ibridazione (incontrollata?) con altre discipline, in particolare quelle della comunicazione e degli studi culturali, dall'altro lato, una semiotica (minoritaria?) che tenesse ostinatamente fede ad un principio di interdefinizione dei concetti e alla necessità di uno sguardo analitico sul mondo metodologicamente fondato. Una fondazione certo aperta e rivedibile ma determinata a pagare il debito e tenere vivo il confronto con una storia intellettuale e disciplinare ben definita, vale a dire quella che rimanda alla tradizione strutturalista.

Le due semiotiche, se avevamo ben inteso Fabbri all'epoca, sono certo diverse, a volte anche in reciproca antipatia, ma in fondo si necessitano a vicenda: perché svolgono funzioni distinte nella vita della disciplina, perché consentono all'una di definirsi per differenza dall'altra, perché mantengono accesa una asimmetria interna che, come ci insegna Lotman, è una delle fonti primarie del dinamismo intellettuale.

Certo, a guardare le cose in dettaglio il panorama interno è ben più complesso. La semiotica non marcata certamente non si percepisce così. Non è internamente omogenea. E dal suo interno si profilano certamente altre forme di marcatura. Così pure la semiotica marcata è praticata in molteplici modi, cova ipotesi di sviluppo difformi e non disdegna certo l'incontro con un'alterità teorica e fenomenica da tradurre nelle sue maglie, attitudine che la costituisce fin dal principio.

Forse la distinzione è che laddove una marca esplicitamente il suo essere semiotica un'altra si camuffa con più facilità sotto altre vesti. Laddove una tiene il punto metalinguistico (sperando che questa non sia solo una posa o un'imbalsamazione della teoria) l'altra cede più facilmente al fascino delle mode teorico-concettuali altrui (sperando che questo non significhi una completa resa alla propria originalità e ad un minimo di coerenza interna).

Se dovessi dire cosa ne è di questa tensione interna della semiotica colta nello specchio del convegno mondiale di Salonicco, direi che la semiotica marcata

resiste e persiste. Forse riguadagna persino qualche posizione. Ma la percezione potrebbe essere doppiamente falsata. Da un lato a causa del mio posizionamento soggettivo dentro una serie di panel a forte componente teorico-metodologica. In secondo luogo, perché il posizionamento stesso del congresso nello spazio euro-mediterraneo può aver favorito la presenza di semiotici e semiotiche che privilegiano appunto un approccio marcato, che ha qui un suo epicentro.

Al netto di queste possibili distorsioni del punto di vista l'atmosfera nelle aule, nei corridoi, nei momenti di socialità di Salonico mi è parsa improntata al dialogo, alla convivenza e anche ad una certa curiosità intra e inter-disciplinare (penso ad esempio, sul primo versante, ai tanti panel sulla traduzione come concetto condiviso della disciplina e, sull'altro versante, alla riapertura di un dialogo con l'antropologia del linguaggio, la più metodologica delle branche dello studio culturale in ambito anglofono).

Forse a propiziare questa buona riuscita del rito, oltre alle divinità greche, è stato il ruolo di nume tutelare affidato a Jurj Lotman: una bella mostra allestita negli spazi dell'Università della Macedonia ne celebrava il centenario dalla nascita con dei bei materiali inediti o rari — lettere, articoli di giornale, fotografie, video.

Ma la vitalità della disciplina — l'impressione parziale che di questa vitalità io ho avuto — è stata forse merito di altri due fattori.

Il primo è stata la presenza a Salonico di tante giovani ricercatrici e ricercatori. Come se nuove forze stessero affluendo verso la semiotica, portando linfa ed energia al suo corpo impegnato in una complessa quanto inevitabile trasformazione. Un passaggio generazionale non privo di rischi, considerato da un lato il venir meno o appartarsi della generazione fondatrice della disciplina — toccante il momento in cui sono stati celebrati coloro che negli ultimi anni ci hanno lasciato, anche a causa della pandemia — mentre le nuove generazioni hanno difficoltà ad entrare in modo stabile all'interno di un mondo accademico che comprime se non osteggia la presenza della semiotica. A fronte di ciò vi è la sensazione che dall'incontro fra una nuova generazione di semiotici abituati ad avere il mondo come orizzonte e la diffusione sempre più transnazionale della disciplina si aprano nuovi territori per trovare lavoro e sviluppare la ricerca semiotica. Condizione questa intimamente esplosiva. Questa sempre più accentuata condizione di transnazionalità è testimoniata anche dal modo in cui, sempre più spesso, le maggiori riviste semiotiche vengono curate da colleghi operanti in continenti diversi, chiamano a raccolta studiosi e studiose che lavorano in molteplici paesi e a volte nemmeno conoscendosi di persona, generando così un effetto di intrigante novità. Anche questo è il segno che la semiotica è un essere vivo, che cerca di aggiustarsi al mondo, cambiando mentre prova a cambiarlo.

Il secondo effetto di vitalità nasce per così dire riflessivamente. Il convegno mondiale di Salonico era intitolato "Semiotics in the Lifeworld". Come a ribadire non solo che la semiotica è viva ma è sempre più impegnata a pensare la vita, il vivente, nelle sue molteplici ed interrelate forme. Quanto più la vita planetaria è a rischio, quanto più il senso dei nostri vissuti si incrina, quanto più ci si deve

sentire in dovere di studiarla, capirla e difenderla questa vita. La semiotica non si vuole sottrarre a questo compito. Sempre incompleto ma sempre più necessario.

Di questa sfida etico-intellettuale — una disciplina viva impegnata a mettersi alla prova e a disposizione dei vissuti e del vivente — potremo saggiare i risultati nei prossimi anni e nel prossimo congresso mondiale che si terrà fra due anni a Varsavia.

# Bonnes feuilles

## Présentation

*Phénoménologie du langage*, recueil d'articles de Jean-Claude Coquet datant des années 2005 à 2017 et devenus difficiles d'accès parce que publiés en ordre dispersé, vient de paraître<sup>1</sup>. Organisé par Ahmed Kharbouch en étroite collaboration avec son ancien directeur de thèse, ce volume donne une vue générale de la « sémiotique des instances » que l'auteur avait commencé d'esquisser dès les années 1970, dans *Sémiotique littéraire* (Mame, 1973), mais qu'il a développée surtout à partir de *La quête du sens* (P.U.F., 1997) puis systématisée dans *Phusis et Logos* (Presses Universitaires de Vincennes, 2007).

Comme l'explique la substantielle Introduction d'Ahmed Kharbouch qui ouvre le livre, ce qui a motivé et soutenu tout au long cette entreprise de longue haleine, c'est la conviction qu'« il existe une continuité, souvent occultée ou méconnue, entre le langage, la réalité et l'être »<sup>2</sup>. Toute l'œuvre de Coquet aura eu pour objectif de fonder sémiotiquement cette intuition et de la traduire en termes analytiquement opératoires<sup>3</sup>. A cet égard, le présent recueil montre d'abord en quoi la démarche coquettienne, et sa visée même, diffèrent du projet de Greimas, référence initiale que tout ce travail prolonge à sa manière, tout en s'en démarquant<sup>4</sup>. Mais l'organisation tripartite du volume permet aussi, plus spécifiquement, tout d'abord de mieux comprendre ce que le regard sémiotique de l'auteur doit à son autre grande source d'inspiration, la phénoménologie (celle,

---

1 Jean-Claude Coquet, *Phénoménologie du langage*, choix de textes rassemblés et introduits par Ahmed Kharbouch, postface de Michel Costantini, Limoges, Lambert-Lucas, 2022, 272 p.

2 A. Kharbouch, « Introduction. "Le langage sert à vivre" », in J.-Cl. Coquet, *Phénoménologie du langage*.

3 Pour une illustration de ce caractère opératoire, voir, dans le présent numéro, « Phénoménologie du langage et analyse sémiotique du discours », également d'Ahmed Kharbouch.

4 Sur ces rapports complexes, voir, d'A. Kharbouch aussi, « De Greimas à Jean-Claude Coquet. Le discours et son sujet », *Actes Sémiotiques*, 120, 2017 (Sept lectures pour un centenaire).

surtout, de Merleau-Ponty — 1<sup>re</sup> partie), puis de mesurer la portée de ce que sa théorie apporte de neuf pour le traitement de son principal champ d'application, la littérature (2<sup>e</sup> partie), et enfin, d'en saisir la signification par rapport au champ philosophique (3<sup>e</sup> partie).

*Acta Semiotica* privilégie certes une piste de recherche différente, à savoir une approche interactionnelle du sens dans l'expérience et les pratiques. Mais il est toujours profitable de se confronter avec d'autres options théoriques, à commencer par celles qui sont issues de la même source greimassienne. Et en l'occurrence la confrontation est d'autant plus prometteuse qu'en dépit de styles très différents les affinités théoriques en profondeur ne manquent pas. En termes très généraux, d'un côté, pour Coquet, il s'agit d'articuler *logos* et *phusis*. De l'autre, pour l'équipe « socio-sémiotique », l'ambition est de dépasser la coupure entre « l'intelligible » et « le sensible ». Et cela, dans l'un et l'autre cas, en postulant l'antériorité phénoménale d'un des deux plans — la *phusis* / l'esthétique — par rapport à l'autre (le *logos* / le cognitif). Ainsi résumée, la visée ultime nous paraît à ce point similaire de part et d'autre qu'il s'agit à nos yeux de deux cheminements parallèles pour résoudre un même problème. Or, si on en croit la physique contemporaine, il n'est pas à exclure que deux parallèles puissent se croiser ou se rejoindre. Pourquoi ne serait-ce pas le cas ici, au moins sur certains points ?

Par anticipation, voilà en tout cas une bonne raison de recommander à tout socio-sémioticien de lire, ou de relire Coquet.

Eric Landowski



# Phénoménologie du langage,

Jean-Claude Coquet

Choix de textes rassemblés et présentés par Ahmed Kharbouch.

Postface de Michel Costantini.

Limoges, Lambert-Lucas, 2022, 272 p.

Chapitre premier

**La rencontre avec le monde.**

**L'expérience et sa prise en compte par le langage**

Le titre fait problème, assurément<sup>1</sup>. Bien des questions se posent. Ainsi, qu'entend-on par « expérience » ? Le terme est ambigu. Les Allemands ont le choix entre *Erfahrung* et *Erlebnis*. L'usage en français recouvre les deux acceptions : en bref, expérience de pensée et expérience corporelle. Quel statut sommes-nous prêts à accorder au « langage » ? Encore faudrait-il se rappeler que nous avons à différencier « langage » de « langue », comme nous y invitent les langues romanes ? Est-ce que « prise en compte » signifie « traduction » ? Est-ce que le « langage » est en mesure de traduire l'« expérience » ? Le langage, en fait, n'est-il pas assimilé à une entité à qui est conférée (par qui ?) la capacité de « traduire » ?

Je mettrai en parallèle deux citations, l'une de Levinas, l'autre de Ricœur. Elles illustrent bien les enjeux<sup>2</sup> : « Comment, dit le premier, ouvrir au langage les frontières de la réalité donnée où nous habitons ? ». A quoi, dirait-on, fait écho Ricœur, trois ans plus tard : « La pratique du récit consiste en une expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des mondes étrangers à nous-

---

1 « L'expérience et sa prise en compte par le langage » est titre original sous lequel cet article est paru dans F. de Chalonge (éd.), *Énonciation et spatialité. Le récit de fiction (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Lille, Éditions de l'Université de Lille 3, année ?, pp. 19-27. L'expression « La rencontre avec le monde » est de Merleau-Ponty (*Signes* (1967), Paris, Gallimard, Folio Essais, 2001, p. 70).

2 E. Levinas, *L'Au-delà du verset*, Paris, Minuit, 1982, p. 107 (le chapitre est dédié à P. Ricœur) ; P. Ricœur, *Temps et Récit*, III, Paris, Seuil, 1985, p. 358.

mêmes ». Il y a sans doute une métaphore commune : « habiter la réalité » pour l'un, « habiter des mondes » pour l'autre, mais les visées sont différentes et une division s'opère. Pour Levinas, le langage peut avoir accès à la réalité. La question porte sur le « comment ». Comment franchir la frontière ? La « réalité » n'est pas mise en doute. Quant au langage lui-même, le mérite de Levinas, me semble-t-il, est de faire apparaître qu'il a une forme de Janus : d'un côté, il est tourné vers le monde et apte à le percevoir et à l'éprouver (*erleben*) – (grâce à ce double mode – percevoir et sentir – s'établit le lien avec la « réalité », ce que les phénoménologues comme Merleau-Ponty appellent la « Nature », la *phusis*) ; de l'autre, il est apte à mettre en forme cette perception, ce sentir, c'est le régime convenu de la représentation, celui du *logos*. Autrement dit, Levinas opte, comme les Grecs, pour cette complémentarité : φύσις et λόγος. Avec Ricoeur, c'est la dimension du langage dénommée « récit » qui est retenue. Certes, il y a « la présupposition ontologique de référence », mais il s'agit, pense Ricoeur, d'une « présupposition réfléchie à l'intérieur du langage lui-même (...) ». Le langage est pour lui-même de l'ordre du Même ; le monde est son Autre »<sup>3</sup>. Il s'ensuit que l'expérience corporelle (« mon corps, ce lieu de la nature », disait Merleau-Ponty<sup>4</sup>) laisse la place, toute la place, à l'expérience de pensée, au montage intellectuel (*Gedankenexperiment*), au *logos*, comme si la part de la *phusis* était ignorée (ou occultée).

Selon que le lecteur adopte la perspective de Levinas, celle d'une phénoménologie du langage, ou la perspective de Ricoeur, celle de la philosophie du langage, les résultats de son analyse sont, comme il fallait s'y attendre, très différents<sup>5</sup>. Le constat est vite dressé : la question de Levinas était (et reste) irrecevable (« irrelevante », disait-on dans les années soixante) par le courant formaliste qui a prévalu de longues décennies (disons, des années vingt aux années soixante-dix), mais aussi par la « pensée de relais » (l'expression est de Valéry) de la philosophie analytique et de son enfant, la pragmatique.

Revenons un instant à la distinction faite en allemand entre *Erfahrung* et *Erlebnis*. Elle est éclairante pour notre propos : la relation entre « langage » et « expérience ». *Erfahrung*, c'est, avons-nous dit, l'expérience de pensée, ou, selon le Wittgenstein du *Tractatus* (1921), le mode de pensée « dont nous avons besoin pour comprendre la logique »<sup>6</sup>. *Erfahrung* et non *Erlebnis*, qui note un mode d'être, une rencontre avec, voire une saisie du monde environnant (*Umwelt*). Avec *Erlebnis*, « il s'agit de vie ou de mort, de souffrances et de ravissement »,

3 P. Ricoeur, *Temps et Récit*, I, Seuil, 1983, p. 118-119. Deux décennies plus tard, dans *Réflexion faite*, Paris, Editions Esprit, 1995, « l'idée de référence » a glissé du côté du lecteur. A lui de « re-figurer le réel », p.74.

4 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.208.

5 Notons à ce propos que Ricoeur, faisant référence à une communication de Merleau-Ponty de 1951, recouvre (par inadvertance ?), en 1969, sous l'étiquette : « philosophie du langage » ce qui était pourtant annoncé par l'auteur : « phénoménologie du langage ». V. J.C. Coquet, « Pensée du langage », dans Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia dir., *Paul Ricoeur et les sciences humaines*, Paris, La Découverte, 2007.

6 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Paris, Gallimard, 1961, 5.552. C'est pour résister à l'attraction de la « logique extensionnelle » que Ricoeur, remarquons-le, a renoncé à « l'idée de référence » ; v. *Réflexion faite*, op .cit., p. 73.

notait Sartre<sup>7</sup>. En ne tenant pour valide que l'expérience de pensée, le *Tractatus* réduisait le langage à la proposition, *der Satz* (premier titre du *Tractatus*). Il entrait ainsi dans le champ clos du *logos*. On ne peut pas dire d'une chose ce qu'elle est, mais comment elle est. Le comment (*wie*) est logiquement accessible, non le quoi (*was*). La cible est l'organisation, non l'être.

Contre, dirait-on, le Wittgenstein du *Tractatus*, Levinas affirme au contraire l'existence de la « réalité », ou plus exactement, il s'appuie sur l'expérience de la réalité (*l'Erlebnis*), et de sa transcription par le langage. Nous ne sommes pas loin de cette autre affirmation de Benveniste : « L'expérience humaine est inscrite dans le langage »<sup>8</sup>. Levinas et Benveniste sont ainsi fidèles à la leçon aristotélicienne qui, proposant une définition de l'être (οὐσία), conjoignait « nature » et « pensée », φύσις et λόγος<sup>9</sup>.

A l'inverse, ne reconnaître que l'aspect *logos* du langage conduit à substituer le langage-objet (« une grandeur sémiotique », disait Greimas, relevable d'une approche structurale, et donc abstraite), au langage, le dit au dire<sup>10</sup>. L'énoncé, « ce qui peut être dit (*gesagt*) dans des propositions — c'est-à-dire par le langage [notons une nouvelle fois la réduction du « langage » à la « proposition »] — (et, ce qui revient au même, ce qui peut être pensé) », voilà « le point central » du *Tractatus*, selon Wittgenstein lui-même<sup>11</sup>. Il n'y a pas de quête du sens possible. Le sens est déjà enclos (*Grenze*) dans son énoncé. On peut, comme l'a fait Greimas, multiplier les niveaux d'analyse : le sens (la pensée) ne varie pas. Il passe par des « paliers de profondeur », selon une juste expression de H. Parret, du plus abstrait au moins abstrait<sup>12</sup>. On voit alors ce qu'il advient de la « réalité » dans cet espace logique : elle est située, là, à ce premier niveau (ou palier), dit Greimas, constitué par le langage-objet (ou langue-objet ; Greimas n'est pas rigoureux sur ce point). Il rejoint le Wittgenstein du *Tractatus* (4.01), pour qui le langage (il dit : « la proposition », on le sait) est une « transposition de la réalité telle que nous la pensons », comme si < le dit (et non le dire), le penser, la réalité > formait un continuum.

Il faut souligner l'impact, dans ces années intellectuellement si fécondes, du positivisme logique. Qu'il s'agisse d'un langage se suffisant à lui-même (Wittgenstein) ou d'un langage appelant une « explicitation », autrement dit un langage de description que l'on appelle aussi un « métalangage », qui n'est

7 A propos du livre de Bataille, *L'Expérience intérieure*, in *Situations*, I, Paris, Gallimard, 1947, p. 155.

8 E. Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine » (1965), *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 78.

9 Je me réfère à un article de J. Derrida publié dans *Langages*, 24, 1971, (en particulier à la p. 24) et repris, l'année suivante, dans *Marges de la philosophie*, Paris. Minuit, p. 209 et suiv.

10 A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 258.

11 Lettre à B. Russell citée par C. Chauviré, *Ludwig Wittgenstein*, Paris, Seuil, 1989, p. 74.

12 H. Parret, « La sémiotique : tendances actuelles et perspectives » in *Encyclopédie Philosophique Universelle*, tome I, *L'Univers philosophique*, Paris, P.U.F., 1989 : « La description sémiotique est une recherche de l'identité, elle est saisie d'identité, elle reconnaît des relations d'équivalence entre paliers de profondeur » (p. 1365).

autre, selon Jakobson, qu'une « métaphore du langage-objet » (Greimas)<sup>13</sup>, nous habitons l'univers homogène du *logos* ou des représentations.

C'est souligner l'emprise, qui paraissait aller de soi à cette époque-là, des prédicats *cognitifs*. Bien des linguistes, des sémioticiens, des littéraires, du moins de ce sous-ensemble appelé « narratologues », ou encore des philosophes, du moins de ce sous-ensemble qui fait sienne la philosophie du langage, en font la démonstration dans leurs écrits. Je m'attarderai sur quelques exemples, l'un, textuel, proposé par un linguiste, A. Culioli, l'autre, lexical, retenu par un philosophe, P. Ricoeur. Leurs analyses me paraissent complémentaires.

Auparavant, je ne ferai qu'évoquer, tant il est connu, le souci des théoriciens des années soixante à ne se référer qu'aux énoncés, au texte, au simulacre de la « réalité », à cette « fiction » qu'est le texte : « Tout le texte, rien que le texte et rien hors du texte »<sup>14</sup>. La « *lingua mentis* » a, dès lors, tout loisir de se déployer. Les êtres sont des « êtres de papier ». L'expression a fait florès. Les actions sont en papier, les sujets aussi, leurs affects aussi. Je citerai simplement cette remarque de G. Genette sur les « sentiments » de Mme de Clèves. Elle est exemplaire. Ce ne sont pas des « sentiments réels, mais des sentiments de fiction, et de langage : c'est-à-dire des sentiments qu'épuise la totalité des énoncés par lesquels le récit les *signifie*. S'interroger sur la *réalité* (hors texte) des sentiments de Mme de Clèves est aussi chimérique que de se demander combien d'enfants avait *réellement* Lady Macbeth, ou si don Quichotte avait *vraiment* lu Cervantes »<sup>15</sup>. La réalité est bien ce tableau (*Bild*) que nous offre « la totalité des énoncés ».

La pratique d'A. Culioli ou de Ricoeur ne nous fait pas changer d'univers épistémologique. Dans le texte de Sénèque qui retient l'attention de Culioli (*Lettres à Lucilius*, 117, 13)<sup>16</sup>, il est question de ce qui est dit (de l'énoncé, du « corporel » stoïcien) et de l'activité verbale (de l'énonciation, de l'« incorporel » stoïcien). Ce qui est dit (les termes latins, *effatum*, *enuntiatum*, *dictum*, sont autant de formes au participe passé passif) retrace (d'où le terme de « corporel ») une expérience perceptive transcrite dans (par) un énoncé : « je vois Caton en train de se promener » (*video Catonem ambulans*). Rappelons maintenant la position de Culioli : traiter du langage, c'est traiter de « l'activité mentale », c'est-à-dire des opérations qui produisent des représentations. Qu'est-ce donc que l'énoncé, dit-il, sinon « la matérialisation de phénomènes mentaux auxquels nous n'avons pas accès, et dont nous ne pouvons, nous linguistes, que donner une représentation métalinguistique, c'est-à-dire abstraite » ?<sup>17</sup>. On peut revenir sur cette notion de « matérialisation ». Pour Sénèque, l'« énoncé », le dit (rappelons les

13 A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 13-17 ; *Dictionnaire, op.cit.*, s.v. « Métalangage » ; « Sur l'énonciation (Une posture épistémologique) », *Significação : Revista de Cultura Audiovisual*, 1, 1974, p. 9.

14 A.J. Greimas, *Significação*, art. cit., p. 25.

15 G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 86 (en note).

16 A. Culioli (entretiens avec F. Fau), *Variations sur la linguistique*, Paris, Klincksieck, 2002, pp. 26-27 et 238 ; de nouveau dans A. Culioli (entretiens avec Cl. Normand), *Onze rencontres sur le langage et les langues*, Paris, Ophrys, 2005, p. 251.

17 A. Culioli, *Onze rencontres...*, p. 252 et *Variations...* p. 31, note 30.

termes : *effatum, enuntiatum, dictum*), porte la trace d'une expérience visuelle. Il est le lieu « matériel » en effet (le « corporel », des Stoïciens) où se note la perception (et avec la perception le monde apparaît). Quant à l'énonciation, c'est un « incorporel » (*enuntiativum*), pour Culioli, une opération mentale, ou, plus précisément, un acte de jugement. Sénèque dissocie clairement les deux plans, celui de la « présentation » du phénomène, d'abord (*Darstellung*), celui de la « représentation », ensuite (*Vorstellung*). Aussi bien, Sénèque ne développe-t-il pas une expérience de pensée mais il fait valoir une expérience perceptive, une expérience de la réalité. Insistons : il y a, d'abord, la présentation de « l'existant, tel que, en particulier il est perçu », comme le dit justement Culioli. Le corps est ce que je vois (*corpus est quod video*) et, ajoute Culioli, « le corps c'est toute la scène »<sup>18</sup>. Un corps en mouvement. Ensuite (*deinde*), après la perception vient le second acte, celui du jugement, du « dire sur... » (*loqui de...*) : *Dico deinde : Cato ambulat*.

La question se pose. Pourquoi, après avoir bien isolé l'acte de perception, Culioli ne croit-il pas nécessaire de distinguer dans son analyse les « représentations », les actes mentaux, que les prédicats *cognitifs* peuvent correctement décrire, des « présentations », des actes de perception, qui relèvent de prédicats d'un autre type ? J'appellerai ces prédicats, *somatiques*, ou prédicats de réalité. De tels prédicats ont pour fonction de transcrire une double emprise, celle que nous avons sur le monde et celle que le monde a sur nous. Les prédicats cognitifs font la part du *logos*, les prédicats somatiques, celle de la *phusis*. Ce sont les deux composantes du langage.

Si j'en reviens maintenant à Ricœur, j'observe le même phénomène d'évitement de la *phusis* et donc des prédicats somatiques. Sans doute les métaphores que Ricœur aime employer peuvent donner le change. Il n'hésitait pas à dire, en pleine période formaliste, que le langage a « prise sur la réalité » et qu'inversement « il s'offre à la morsure du réel »<sup>19</sup>, mais l'analyse tourne court, faute d'intégrer les prédicats somatiques. Comment le langage peut-il avoir « prise sur la réalité » et, réciproquement, « s'offrir à la morsure du réel », alors que la réalité est, comme on disait alors, « extralinguistique » ? Le préfixe (« *extra-*») est explicite : les domaines sont disjoints. Pourtant, cette aporie me paraît utile. Je retiendrai donc ces métaphores en les tenant pour les indices d'un problème (est-il judicieux de réduire le langage au *logos* ?), que Ricœur, étant donné ses choix épistémologiques (la philosophie du langage), ne pouvait pas résoudre.

Il est vrai que Ricœur multiplie des déclarations de principe, du type : « L'expérience vient au langage à travers le procès métaphorique », mais la pratique analytique en fait fi. Certes, l'expérience de la réalité (*phusis*) « vient au langage », alors que la « rationalisation » (*logos*) « à la limite, l'évacue ». Cela dit, la question demeure : comment analyser « le procès métaphorique » censé en être le

18 A. Culioli, *Onze rencontres...*, pp. 251-252.

19 P. Ricœur, « La structure, le mot, l'événement », *Esprit*, 5, 1967, p. 806.

porteur ?<sup>20</sup> Sans doute le philosophe, face au langage, ne peut-il faire autrement qu'admettre ses propres limites, celles de sa discipline : le « *logos* spéculatif » qui est le sien est inapte à traiter du « discours métaphorique »<sup>21</sup>.

Tel est, en somme, le constat que nous pouvons dresser en reprenant les interprétations textuelles que Ricœur a développées dans son dernier ouvrage, *Parcours de la reconnaissance*. Le projet est clair, même si, du point de vue du « discours », entendu comme activité signifiante, une sémantique du mot est un bien pauvre instrument. Pour cerner le concept de « reconnaissance », c'est pourtant sur elle que Ricœur prend appui. Ses sources sont, comme il se doit en pareil cas, deux dictionnaires, le *Littré* et *Le Grand Robert de la langue française*, tous deux en quête d'un sens premier dont les autres seraient dérivés. Option cognitive, à l'évidence. Soucieux de cerner « l'idée mère de la reconnaissance », Ricœur n'a d'ailleurs pas manqué de « remarquer le ton rationaliste, proche de celui de la philosophie critique » adopté par le *Robert*<sup>22</sup>. Lexicographe et philosophe ont cette part d'épistémologie en commun.

Parmi les exemples retenus, il en est un, pris chez Littré, extrait de l'*Enéide* de Virgile, qui a été souvent glosé :

*A sa démarche, on reconnut une déesse.*

Traduction approximative de :

*et uera incessu patuit dea. Ille ubi matrem  
agnouit...*<sup>23</sup>

A la regarder d'un peu près, la citation est-elle propre à illustrer convenablement « l'initiative de l'esprit dans la maîtrise du sens » ?<sup>24</sup> Assurément, non. Ricœur aurait peut-être eu plus de chances de trouver toute sa cible (« la reconnaissance »), et non seulement la part relevant du *logos*, si, dans sa démarche, il avait pris acte de la classification d'un troisième dictionnaire, dont il dit qu'il était en cours de publication<sup>25</sup>, le *Trésor de la langue française* :

- (A) Reconnaître dans l'ordre des perceptions...
- (B) Reconnaître dans l'ordre...du jugement.

Les vers de Virgile sollicitent les deux acceptions, l'une après l'autre, d'abord (A), puis (B). D'abord, l'apparaître (*patuit*) ; la déesse se manifeste aux yeux de son fils par sa démarche (*incessu*). C'est ce mouvement du corps (le corps signifie)

20 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 383.

21 *Ibid.*, p. 382.

22 P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance – Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 43.

23 Virgile, *Enéide*, I, vers 405-406, Les Belles Lettres, 2002 ; traduction de J. Perret : « et vraie déesse [Vénus, la mère], à sa démarche, elle apparut. Lui [Enée, le fils], dès qu'il eut reconnu sa mère... ».

24 P. Ricœur, *op.cit.*, p. 37.

25 *Ibid.*, p. 26. En réalité, le volume 14, comprenant « reconnaître », a été publié en 1990.

qui permet à Enée, dans un second temps, de « reconnaître » (*agnouit*) sa mère. D'abord le prédicat somatique de la *phusis*, (*patuit*), ensuite le prédicat cognitif du *logos* (*agnouit*). Le second s'adosse au premier.

Un second exemple, extrait de l'*Odyssée*, quelques dizaines de pages plus loin, illustre le même phénomène d'écrasement. Là aussi, il y a deux acceptions qu'englobe cette fois une seule forme (*noein*). La première renvoie à la perception et l'autre au jugement. Comme il fallait s'y attendre, tout se passe comme si le traducteur et le philosophe n'avaient pas accès au plan de la *phusis*. L'histoire est bien connue<sup>26</sup>. Personne n'identifie le maître de retour à Ithaque dans un premier temps. Un animal, pourtant, son très vieux chien Argos, le « reconnaît » :

*Il reconnut Ulysse en l'homme qui venait et, remuant la queue, coucha les deux oreilles. La force lui manqua pour s'approcher du maître.*

Ricœur, rapportant cet épisode, fait mention d'une « reconnaissance directe ». En effet, si l'on entend par « directe », l'immédiateté de la reconnaissance. Mais le chien ne recourt pas aux opérations cognitives mises en œuvre par le fils, l'épouse ou, finalement, le père, qui ont besoin de signes (*sèmata*). On s'en douterait. Il flaire.

*Quand il flaira Ulysse — dit le texte littéralement, ἐνόησεν — dans cet homme proche de lui (...)*

L'acte relève du sentir, prédicat somatique, de la *phusis*, et non du jugement, du *logos*. Ce n'est pas le verbe *gignôskein*, prédicat cognitif, que le poète emploie, comme le dit par erreur Ricœur<sup>27</sup> (et c'est une erreur symptomatique), mais le prédicat ambivalent *noein*, qui fait le lien entre la perception, acte premier et fondateur (il note ainsi « la soudaineté, l'immédiateté d'un (s') apercevoir »<sup>28</sup>) et le jugement, la pensée, acte second, entre la *phusis* et le *logos*. La « reconnaissance » accomplie par Argos suppose cette articulation. En flairant Ulysse qui s'était rapproché, il le reconnaît.

Il me paraît maintenant possible de répondre au « comment » de la question posée par Levinas : « Comment ouvrir au langage les frontières de la réalité donnée où nous habitons ? ». Les prédicats somatiques, partie prenante de la phénoménologie du langage, opèrent cette ouverture. C'est la conclusion que nous pouvons tirer de notre courte réflexion sur la notion d'« expérience ». L'expérience engage la réalité pour Levinas comme pour Benveniste. Les prédicats somatiques en sont les témoins. Ils ont les clés de l'univers de la *phusis*.

Ricœur ne franchit pas la frontière, car il campe sur le terrain connu de la philosophie du langage. C'est au titre du récit, du *logos*, de l'expérience de pensée que « le langage », un langage doté (mais doté en soi ?) de réflexivité, « se sait

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 115-119. Ricœur cite la traduction de V. Bérard (*Odyssée*, XVII, 301).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>28</sup> Voir la note de B. Cassin sur le « flair » in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil / Le Robert, 2004, p. 351.

dans l'être » (je souligne). Comment articuler le penser au langage et le langage à l'être, « quels sont les chemins de recherche qui se laissent penser ? », voilà sur quoi portait l'enseignement de Parménide. Ricœur ne semble pas adopter une position différente quand il affirme la « coappartenance de la pensée [au-delà, du langage] et de l'être »<sup>29</sup>.

Et pourtant, encore un effort ! Nous avons tout intérêt à intégrer l'univers de la *phusis* dans nos analyses.

---

Jean-Claude Coquet,  
*Phénoménologie du langage*

**Table des matières**

Références des textes	7
Équivalences et abréviations	11
<b>Introduction</b>	
« Le langage sert à vivre », par Ahmed Kharbouch	13
<b>Préambule</b>	
Aristote, Benveniste, Merleau-Ponty et la théorie des instances énonçantes	23
Première partie	
<b>Du corps à l'énonciation</b>	
(Phénoménologie du langage et linguistique)	
1. La rencontre avec le monde. L'expérience et sa prise en compte par le langage	33
2. Comment dire le sensible ? Les prédicats somatiques	41
3. Du sujet et du non-sujet. L'énonciation, fondement de la phénoménologie du langage	47
4. De l'impersonnel aux instances énonçantes (Gustave Guillaume)	57
5. Le logos, une aporie du langage ? G. Guillaume, le sujet parlant	65
6. Au-delà de la sémiologie saussurienne	73
7. <i>Phusis</i> et <i>logos</i> : un nouveau paradigme linguistique	83
8. À propos de l'écriture	95
Deuxième partie	
<b>Ce qui de la voix passe dans l'écriture</b>	
(Phénoménologie du langage et littérature)	
9. Approches théoriques de textes littéraires	123
10. Le livre, traduction de la <i>phusis</i> chez Proust. Comment traduire l'expérience ?	135
11. Lire et traduire à la lumière des instances énonçantes	143
12. « Ce sujet de l'écriture » (Marguerite Duras)	151
13. Remarques sur le langage iconique (Charles Baudelaire)	165
14. Narrativité et phénoménologie du langage. Le problème de la distance	173
15. Expérience et fiction : la place de la vérité (Hélène Cixous)	183

---

29 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op.cit., pp. 385 et 397 ; J. Bollack, *Parménide, de l'étant au monde. Texte grec, nouvelle traduction et interprétation*, Lagrasse, Verdier Poche, 2006, fragment 2, p. 107.

## Troisième partie

**Expérience sensible et expérience de pensée**

(Phénoménologie du langage et philosophie)

16. La sémiotique visuelle permet-elle d'accéder à la « réalité » ?	193
17. Trois notes sur la dimension pathique de la présence (Henri Maldiney)	201
18. Pensée du langage (Paul Ricœur)	207
19. Quel statut Paul Ricœur accorde-t-il au langage dans le Parcours de la reconnaissance ?	213
20. Texte et réalité (Paul Ricœur)	223

**Postambule**

Notre Aristote, c'est..., par Michel Costantini	231
---	-----

Bibliographie de Jean-Claude Coquet	249
-------------------------------------	-----

<i>Index notionum</i>	257
-----------------------	-----

<i>Index auctorum</i>	259
-----------------------	-----