

# Le voyage pour Semeïon

Quelques positions de principe et quelques remarques de méthode  
préalables à une théorie des signes pour le récit et l'image.

*« Dieu des granits ayez pitié  
de leur vocation de parure. »*

Léo Ferré

*Quelque part, ou ailleurs, de nos jours, ou hors le temps...*

## Premier dialogue

PNEUMIDAS. – Tout acte est un *signe*, Logosthène. Ce que toute parole, tout geste, porte d'appel, de transport vers un autre être ; tout événement produit par l'homme dans l'espace et le temps le porte à sa manière.

LOGOSTHÈNE. – Je vous entends, Pneumidas, et vois avec plaisir les nuances que vous apportez à votre sentence. Vous avez soin de ne parler que d'actes humains, laissant aux analystes de la sociologie animale et de la génétique garder des moutons que nous ferions dévorer par les loups. Vous avez soin de ne parler que d'actes, d'événements produits, conscient qu'où il n'y a pas production d'acte, il n'y a pas production de sens. Si le paysage du peintre jette des signes, personne n'en a insufflé au paysage qui l'a inspiré. Vous ne m'en accorderez que plus volontiers de retourner votre proposition, puisque, si ce paysage n'a jamais été chargé de sens, un peintre y en a malgré tout pressenti un. Il faut donc en conclure que, par ailleurs, tout acte humain lit des signes.

PNEUMIDAS. – Soit ; mais selon vous, comment doit être abordée la signification de ces actes ?

LOGOSTHÈNE. – Je dirai que tout acte a une fonction, et que là se trouve le point de départ de toute réflexion sur le signe. Notez que j'élude les notions d'intention, d'objectif, qui sont propres à l'instigateur de l'acte, et sur lesquelles il peut se fourvoyer. Je ne considère que sa fonction, en disant pour l'instant qu'elle appartient à l'acte indépendamment de la subjectivité de l'actant.

PNEUMIDAS. – Très bien, Logosthène. Mais alors dites-moi si, de la parole que je vous adresse, et du galet que j'envoie ricocher maintenant dans les vagues, vous trouvez que l'un soit de même nature que l'autre. Non pas, car la parole que je vous adresse a pour principale fonction l'expression de sens, la communication que je souhaite vous en faire ; dans le jet du galet, il y a principalement une fonction autre, le jeu, sans doute, dans ce cas ; pourtant, secondairement, vous ne manquerez pas d'y lire du sens, voire des sens divers.

LOGOSTHÈNE. – Que vous êtes joueur, que vous avez le geste vif, et que vous êtes un brin cabotin, Pneumidas : voyez que je vous connais mieux depuis que ce galet a échappé à votre bras ! Oui, Pneumidas, je vous suis. Dans l'homme qui s'habille, dans celui qui marche, dans celui qui mange, il y a secondairement mille et un signes qui s'ajoutent à la raison principale de leur acte, à savoir se prémunir du froid, se déplacer, se nourrir. Permettez-moi d'aller un peu plus loin ; cette fonction d'expression, qu'elle soit principale ou secondaire dans un acte donné, peut être consciente ou ne pas l'être selon que l'actant sait de quelle manière il se signifie par son acte ; elle peut être volontaire ou ne pas l'être, selon qu'il souhaite exprimer quelque chose ou non à travers lui ; elle peut être adressée ou ne pas l'être, selon que le signe qu'il divulgue est destiné à un être donné, confié à l'être indéfini présent dans ce moment, ou répandu au vent sans souci que la substance puisse en être recueillie. Dans ce dernier cas, vous sentez que s'il y a bien expression, il n'y a aucune communication ; quant à celle-ci, combien souvent ne s'adresse-t-elle pas à un public impuissant à payer l'énonciateur de retour !

PNEUMIDAS. – Innombrable matrice de possibilités que vous proposez là. Sans doute avez-vous raison, et sans doute est-ce la raison pour laquelle un acte ne se résout pas à une fonction, mais s'imbrique dans un enchevêtrement de fonctions. Dans le dit, il y a

toujours du non-dit, parfois beaucoup plus lourd de sens que lui, dans le volontaire, de l'involontaire, dans le conscient, de l'inconscient. Somme toute, il faut considérer tout acte, tout signe, comme une note comportant un certain nombre de notations, d'harmoniques. Logosthène, n'avez-vous rien entendu ?

LOGOSTHÈNE. – Comme vous, Pneumidas. Le vent bruissant dans les pins, le crissement de nos pas sur la grève, les vagues qui viennent y rouler leur langueur. Plutôt que de tendre l'oreille à l'affût de vos frayeurs, que ne pouvez-vous exciter votre œil et percer l'obscurité pour voir le bateau de Praxein dans ce port lointain ! Selon vous, il faudrait donc affiner notre distinction entre la fonction principale et les fonctions secondaires d'un acte. Tout acte s'analyserait en une notation principale, fondamentale, qui pourrait être un signe ou non, puis en une série de notations secondaires, d'harmoniques ordonnées de ce signe.

PNEUMIDAS. – Je le pense, Logosthène et je vois que vous voulez m'attirer sur le terrain cher à Roland, d'une dénotation, première, et d'une connotation, seconde. Non sans raison : n'a-t-il pas fait le voyage ? Permettez-moi d'ajouter qu'il ne suffit pas de déterminer l'existence virtuelle d'un certain nombre d'harmoniques du signe. Encore importe-t-il de savoir pour quelle part cette série peut être perçue par des lecteurs différents, à commencer par l'auteur de l'acte lui-même. Il faut pour cela que les uns et les autres disposent de codes communs qui leur permettent d'en avoir la même compréhension. Des langages plus ou moins universels, aux codes en principe bien établis, s'offrent pour cette transmission de sens. Beaucoup plus vastes, mais en même temps beaucoup plus floues et d'une audience aléatoire, toutes les stratifications culturelles du vécu les relaient sans que les protagonistes aient convenu d'un code préalable, enrichissant les significations, les colorant, et parfois les mettant en place.

LOGOSTHÈNE. – Du cours de notre entretien, Pneumidas, puis-je déduire une différenciation des sphères d'analyse de la fonction de communication ? M'accordez-vous qu'il importe de distinguer l'analyse des signes produits en tant que tels, et l'analyse des signes subséquents à un acte dont la fonction principale n'est pas l'expression ? Vous semblerai-je outreucidant d'appeler la première, qui portera donc sur des langages institués, plus ou moins formalisés, *sémiologie*, et de parler pour la seconde, qui ne suppose pas un tel langage, de *sémiotique* ? Ainsi voisinerait avec la linguistique, étude des langues parlées-écrites, un certain nombre de branches bien définies de la sémiologie, analysant des langages particuliers : la sémiologie du cri, celle du geste, celles des arts, celles qui s'intéresseraient aux langages de substitution que sont le braille, le morse... Par ailleurs, autant de sémiotiques pourraient s'ouvrir sur autant de champs qu'on veuille considérer : qui s'attaquerait à une sémiotique du travail, qui à celle du vêtement, qui à celle de la consommation, qui à celle de l'aménagement de l'espace.

PNEUMIDAS. – Votre inférence, Logosthène, emporte ma conviction. Cette convention en vaudrait bien une autre.

LOGOSTHÈNE. – Savez-vous que nous sommes lassants, à la longue, de toujours convenir de tout ?

PNEUMIDAS. – Fort bien. Je ne me rendrai donc qu'avec les honneurs, réservant deux fenêtres dans ce discours sensé. La première est que, puisqu'il y a toujours des harmoniques dans un signe, il faut s'attendre à ce qu'il échappe toujours quelque peu à sa sphère d'analyse, à ce qu'il y ait toujours d'une sémiotique dans une sémiologie. La seconde est que précisément, il est bien du ressort de l'art d'opérer une révélation des signes, de traiter comme acte signifiant un acte non *principalement* signifiant. Il en résulte que tout acte, dans l'art, devrait être équivoque, constamment en bascule entre la sémiotique de ses origines et la sémiologie de son élection.

LOGOSTHÈNE. – Voyez-vous, homme à l'oreille experte, que le jour point sur la côte et sur le port. N'êtes-vous pas impatient des nouvelles de la nuit ?

PNEUMIDAS. – Rentrons, Logosthène.

## Deuxième dialogue

PNEUMIDAS. – Qu'est-ce, Logosthène, qu'un *langage* ?

LOGOSTHÈNE. – Une construction, Pneumidas, un jeu de construction.

PNEUMIDAS. – Bien ; et que suppose selon vous toute construction ?

LOGOSTHÈNE. – À mon sens, un stock de matériaux ; et un stock de règles d'assemblage de ces matériaux.

PNEUMIDAS. – Nous y sommes, Logosthène. Nous avons donc dans tout langage un stock de signes, c'est-à-dire de rapports entre une expression matérielle, signifiante, et son signifié, le sens qu'elle contient, l'ensemble de ces relations constituant un code ; et un stock de lois, une grammaire indiquant les associations possibles et celles qui ne le sont pas. Mais poussez donc un peu cette persienne, homme au regard aigu. Tout le monde n'a pas comme vous des pupilles de chat !

LOGOSTHÈNE. – Je ne puis, Pneumidas, vous laisser poursuivre davantage. Sur la voie où vous engagez, permettez que je place un garde-fou afin de prévenir tout accident. Vous appelez donc code un réseau de relations de signification – et, dans un cas limite, une de ces relations. En ce sens, le concept de code désigne les modalités de la mise en signe, l'organisation d'un langage : on parlera aussi bien d'un code secret que du code de la langue. Toutefois, laissez-moi observer ici que le stock de règles que vous semblez exclure du code n'est pas non plus vierge de signification. Toute grammaire offre des choix de construction, et chacun est à son tour signifiant. Il y a donc dans tout langage un code du montage qui chevauche celui des signes de base.

Il ne me paraît d'ailleurs pas que vous puissiez en toute rigueur faire état d'une relation entre les signifiants et les signifiés, entre l'univers du support matériel du discours et l'univers de son substrat de signification, sans faire intervenir un troisième terme, un troisième univers : le référent dans le monde réel, qui fonde et le signifié et le signifiant, l'univers physique qui échappe au langage, mais est constamment et la source et le désigné final du propos. Lorsqu'un acteur représente dans une pièce une figure historique, pouvez-vous vous contenter de traiter de l'acteur signifiant et du personnage signifié, en oubliant leur référent historique, quelque distance qu'ils entretiennent avec lui ?

Mais, Pneumidas, vous êtes bien obligé de constater que la dénomination de code relate aussi autre chose, lié à la loi, à la norme : le Code civil n'indique pas comment transcrire un message dans un langage particulier, il prescrit l'observance de règles sociales déterminées ; il n'est pas fait de nature sémiologique.

PNEUMIDAS. – Je veux bien vous suivre, Logosthène, si vous en convenez à votre tour : le droit utilise le code de la langue, mais l'enrichit d'un langage juridique.

LOGOSTHÈNE. – Il enrichit surtout ceux qui y accèdent ! Si vous parlez d'un code de la politesse, d'un code des convenances, il s'agit également d'un code normatif, et non expressif. Je préviens votre objection en poursuivant qu'à leur fonction principale, normative, comme pour tout autre acte, s'ajoute une fonction secondaire : la reconnaissance d'être à partir des modalités de leur observance ou de leur non-

observance de ces normes, et plus généralement ; une fonction expressive. Je veux donc bien que l'on me raconte des sornettes sur le code du jeu de cartes, si l'on a bien établi ce fait : jouer telle ou telle carte relève d'abord d'un code normatif, et non expressif. Ce code n'en deviendra que mieux le champ d'une sémiotique, visant le choix d'un jeu plutôt que d'un autre, le choix entre deux cartes licites, le choix entre différents gestes possibles pour la jouer... qu'il aura bien été situé au départ.

PNEUMIDAS. – Je le vois bien, Logosthène, c'est contre ce pauvre Umberto que vous vous emportez. Ne soyez pas trop sévère avec lui, il n'a pas fait le voyage\*.

LOGOSTHÈNE. – Pour vous prouver que mon discours, quant à lui, est mesuré, je vous dirai que l'un et l'autre peuvent être totalement imbriqués : le Code de la route est un magnifique exemple de code normatif qui a institué son propre code expressif, sa propre « signalisation ». Je vous dirai aussi que tout code expressif tend à s'imposer comme norme, au point que, dans certains pays, des aréopages de vieillards prétendent fixer les normes de l'usage de la langue !

Mais je ne m'arrêterai pas avant d'avoir affirmé qu'un code suppose un élément d'un troisième ordre nécessaire à son existence : la convention. Outre le conventionnel qui appartient au signe, il est une convention qui appartient en propre au langage, celle qui veut que l'on *fasse comme si*, que certains éléments du langage soient signifiants, tandis que d'autres ne sont que les résidus de la codification. Le théâtre, si nous y revenons, fourmille de telles conventions, à commencer par celle qui veut que l'acteur passe pour un personnage, ou celle par laquelle le lieu de l'action est supposé changer. Au cinéma, nous viendrait-il à l'idée de tirer une conclusion sur la construction d'un film, de ce que la voix ne provient jamais de la bouche de l'acteur ? Mieux, la conventionnalisation se parfait ici à ce point, que nous entendons effectivement provenir cette voix de cette bouche. Enfin, Pneumidas, allez-vous me donner cette latitude sur laquelle vous rêvez depuis une heure ?

PNEUMIDAS. – Pardonnez-moi, Logosthène, c'est votre période qui me laissait songeur, et je me garderai bien d'en contester la substance. Elle me paraît aussi rigoureuse que vous étiez animé à la soutenir. Confiant dans les barrières que vous avez disposées, je reprends ma route. Sur la base d'une matrice en principe finie de signes et de règles, disais-je, c'est le rôle d'un langage que d'autoriser l'élaboration d'un nombre en principe infini de discours, structures résultantes dans lesquelles une imbrication de signifiants fait apparaître plus qu'une imbrication de signifiés : un message global.

LOGOSTHÈNE. – Je crains, Pneumidas, de devoir vous arrêter de nouveau. Cette fois, c'est la notion de discours qui contient une confusion toute prête à vous précipiter dans l'abîme. Les caprices de la langue font que le terme de discours désigne d'abord toute structure résultante, comme vous le dites, du langage : ainsi même parle-t-on des parties du discours ; d'un autre côté, un usage tend à s'établir, après Émile, d'opposer discours, en un sens plus spécifique, et récit, fondant peut-être ainsi la tentative de certains de parler plutôt, dans votre acception du terme, d'*énoncé*, de texte, de message. Pneumidas, ne vous semblerait-il pas opportun que Praxein double le cap de Shiva à douze milles, de manière à bénéficier en haute mer du vent en poupe ?

PNEUMIDAS. – Cher Logosthène, vous me réjouissez. Si vous êtes à l'aise avec les chiffres, vous êtes moins familier des vents, et ce norois aurait tôt fait de jeter le bateau de Praxein sur les écueils osiriaques. Vous réserveriez donc l'appellation de *discours* à la relation d'une pensée subjective de l'auteur, d'une pensée qu'il revendique comme sienne ; en l'opposant au récit, dans lequel il relate un ou des événements. La position

---

\* Il n'a toujours pas envie de le faire... (NDLR, novembre 2002)

dominante de l'auteur face au contenu de l'énoncé serait le critère de distinction entre le régime du discours et le régime du récit ?

LOGOSTHÈNE. – Je réserverais volontiers cette appellation, Pneumidas ; malheureusement, n'ayant pas ce pouvoir je me contente de procéder à une mise en garde sur la confusion que ce terme peut créer. De plus, cette distinction elle-même occasionne d'inextricables imbroglios : malgré toutes les apparences, « *Moi, Pierre Rivière...* » est plus près de « *Il était une fois...* » que de « *Françaises, français...* ». C'est qu'il faut croiser l'analyse des régimes d'énonciation par une analyse des modes d'énonciation, croiser l'analyse de la relation par l'énoncé, par une analyse des relations entre les protagonistes supposés par l'énoncé. Il y faut bien en effet, cher Pneumidas, un énonciateur, un auteur ; il y faut aussi un auditeur, un public, ne serait-ce que virtuellement ; enfin un énoncé est, non pas en tout cas, mais fréquemment peuplé de personnages. Selon le type de relations qui s'installent entre eux, selon l'axe de la relation dominante de l'énoncé, transparaissent différents modes.

Dans le cas le plus simple, l'auteur s'adresse directement à son public ; voulez-vous que nous disions qu'il est sur le mode de la *propre parole* ; il peut pratiquer ce mode dans le cadre d'un récit, et nous serons alors dans le cas de la diégèse, au sens strict, dans lequel l'auteur est narrateur, et dont le conte serait le type.

Mais ensuite les choses se compliquent, car cet auteur peut aussi bien, pour s'adresser à son public, feindre d'utiliser les personnages de l'énoncé, leur donner procuration. Vous sentez qu'il ne s'agit pas ici de savoir qui parle et à quelle personne, mais bien quel axe de relation domine l'énoncé. Qu'un ou des personnages s'adressent directement au public, et nous entrons dans le mode de l'*adresse*, qui peut tout aussi bien être discursive que narrative.

Que les relations entre les personnages de l'énoncé deviennent dominantes, et nous nous situerons sur le mode de la *représentation* : non content d'effacer sa présence de l'énoncé, l'auteur pousse la fiction, en dehors de toute vraisemblance, à en effacer jusqu'à celle du public. La représentation fait florès dans le régime du récit, que ce soit au théâtre, au cinéma, dans le roman, la bande dessinée, ou la simple conversation. Qu'elle puisse contaminer celui du discours, Pneumidas, n'en sommes-nous pas le vivant témoignage ?

PNEUMIDAS. – Vivant ? Et où donc vivrions-nous !

LOGOSTHÈNE. – Mais votre perspicacité, Pneumidas, n'a pas laissé échapper qu'il doit exister quelque part un quatrième mode d'énonciation, celui d'une *écriture Oméga*, dans laquelle la relation dominante s'établirait entre l'auteur et un ou des personnages de l'énoncé. Je n'en sais pas actuellement d'exemple, car dans tous ceux qui me viennent en tête – vous avez, je le sais, pensé à Luigi – l'auteur se met en scène comme personnage, non comme auteur.

PNEUMIDAS. – Mais pourquoi pas dès lors, des *écritures boomerang*, dans lesquelles le récepteur, le public prendrait le pouvoir de la parole et s'adresserait, qui à l'auteur, qui aux personnages ?

LOGOSTHÈNE. – Pourquoi pas, dites-vous ? N'est-ce pas tout simplement que le public renverserait alors tout simplement les rôles, se plaçant alors dans la position d'auteur ? Eh bien, Pneumidas, allez-vous rester ainsi longtemps à bayer aux corneilles ? Quelle position avez-vous trouvée ici ?

PNEUMIDAS. – N'êtes-vous pas quelque peu injuste, Logosthène ? Non content de couper constamment le fil de mon discours, vous me tenez sous le charme de votre parole pour me reprocher ensuite mon ravissement. Si vous étiez disposé à m'écouter

quelque temps sans m'interrompre, peut-être pourrais-je vous conduire au point que je me proposais. Le voulez-vous ?

LOGOSTHÈNE. – Mais j'en suis, Pneumidas, fort impatient, et ne vous ai coupé que pour ne pas voir cette impatience déçue.

PNEUMIDAS. – Fort bien. Si donc nous savons comment s'élabore un discours dans tout langage, nous saurons également comment l'analyser, par un processus inverse. Or, qu'est-ce que l'élaboration d'un discours – pardon, d'un énoncé – sinon une combinatoire, reposant toujours sur une double opération réunie en un même mécanisme ? La première consiste à choisir, à sélectionner, à isoler des signes d'un paradigme, pour les agencer entre eux dans la seconde, les associer, les composer en syntagme dans le respect des règles de construction de ce langage. C'est bien ce que vous faites en traçant un itinéraire sur cette carte. Vous avez sélectionné divers signes : ceux qui figurent une contrée, ceux qui figurent des dangers, ceux qui figurent ce bateau et sa marche, et vous les combinez de manière à ce qu'apparaisse une route de navire, et précisément cette route-là.

LOGOSTHÈNE. – À ce propos, croyez-vous que cette route soit maintenant la plus favorable ?

PNEUMIDAS. – C'est celle, Logosthène, qui permettra à Praxein d'atteindre au but dans les meilleurs temps, si toutefois il se garde des Sémiologues, peuple guerrier qui s'est approprié les mots et veille jalousement sur eux ! Donc, des procédures inverses de celles qui ont permis l'élaboration du message devraient permettre de le disséquer. Deux méthodes reines reviendraient à l'analyste pour l'étude de l'énoncé : en premier lieu, la *segmentation*, visant à scinder un texte en ses différents éléments, à commencer par les unités constitutives, soit du récit, soit du discours, puis en ses segments élémentaires, plus petites unités d'un langage qu'il soit possible d'analyser ; en second lieu, la *commutation*, au travers de laquelle peut être testée, expérimentée la mise en place de différents segments possibles, et recevraient un début d'éclairage les fonctions de ces segments.

LOGOSTHÈNE. – Nous savons, Pneumidas, combien ces méthodes ont joué dans le développement de la linguistique, champ royal de l'étude des langages. Précisément, il conviendra sans doute de les utiliser avec prudence hors de ce champ ; si la linguistique est le phare de toutes les sciences du langage, si elle est leur meilleur ami, elle est aussi leur plus grand ennemi : champ royal, puisque les langues parlées-écrites sont particulièrement structurées et codifiées, en même temps que particulièrement globales, moyen le plus direct de véhiculer toute expérience et idée humaine.

PNEUMIDAS. – Vous avez mille fois raison, Logosthène, de planter ici une nouvelle rambarde. Cette position de la langue doit suffire à attirer l'attention sur elle à deux titres, et parce qu'elle offre l'exemple de l'analyse la plus aboutie et la plus rigoureuse, et parce que, en raison même de cette particularité, le modèle qu'elle représente n'est pas susceptible d'exportation.

LOGOSTHÈNE. – Comment ne verrais-je pas, Pneumidas, que la double articulation, trait distinctif des langues parlées-écrites, que leur double articulation en *monèmes*, molécules signifiantes, et en *phonèmes*, atomes non signifiants, comment ne verrais-je pas que cette double articulation ne peut être recherchée dans d'autres langages ? L'y chercher, c'est rendre au linguiste, qui n'en demande pas tant, et ne pense pas avoir à ce point démerité, l'hommage des Sabins à Tarpeia.

PNEUMIDAS. – Eh bien, Logosthène, ne voulez-vous pas allumer votre torche, que je cesse d'étourdir ma vue à déchiffrer cette carte.

LOGOSTHÈNE. – N’êtes-vous donc pas capable d’en percevoir les contours dans le noir, homme aux antennes de chiroptère !

## Troisième dialogue

LOGOSTHÈNE. – *L’art*, Pneumidas, est-il autre chose qu’un langage ? Le beau est mort, l’ère du signe commence. Sans doute, dire que l’art est un mode d’expression effleurerait à peine la question de la fonction de l’art, tout autre débat, et combien délicat. Si l’art est une classe de langages, c’est donc avec de fortes spécificités, en plus de celles qui caractérisent chacun d’eux.

PNEUMIDAS. – Vous semblez, Logosthène, oublier pour une fois votre prudence mathématicienne. Langage, soit, mais qui utilise un stock de signes non circonscrit, et un stock de règles incertaines. L’art est l’univers de la licence ; l’art commence où se disloque le code. Il s’ensuit que chaque art ne travaille pas sur un code qui lui est établi, mais s’approprie dans sa gestation des codes de provenance externe, voire les institue purement et simplement.

LOGOSTHÈNE. – Naturellement, et s’il en va autrement il s’enferme dans l’académisme et se bannit de son propre champ. Nous dirons de l’art qu’il est un mode d’expression travaillant parallèlement à la langue, soit en la faisant fonctionner différemment, comme les arts littéraires, soit en dehors d’elle, comme les arts plastiques. Chacun d’eux utilise un véhicule très différent. Comment, Pneumidas, votre peau de reptile fait-elle pour s’accommoder sans mot dire du soleil au zénith ! D’où vient que nous puissions parler de l’art comme d’une unité ? Qu’ont-ils de commun ?

PNEUMIDAS. – Pauvre infirme, en vérité, qui cache l’œil de la taupe sous la carapace du saurien. Dites-moi, Logosthène, cette rumeur lointaine, n’entendez-vous rien ?

LOGOSTHÈNE. – Renard stupéfiant ! Le nuage de poussière d’un cavalier à dix milles d’ici.

PNEUMIDAS. – Mon cœur bat. Porte-t-il des nouvelles de Praxein ? S’il est une unité de l’art, Logosthène, c’est qu’elle n’appartient à aucun des véhicules qui supportent chacun des arts : ni à la langue de la poésie, ni aux sonorités de la musique, ni au pinceau de peintre, ni au geste de l’acteur. Ce qui appartient à *l’art*, en tant que généralité, c’est donc ce qui est en plus de *l’art* propre à chaque métier d’artiste. C’est cet *en plus* qui fait qu’une œuvre devient œuvre d’art, qu’elle échappe à son support. Aucune perfection ne peut faire d’une recette de cuisine l’équivalent d’un poème d’Arthur ; aucune perfection ne peut faire d’un film industriel l’équivalent d’une tragédie de Carl.

LOGOSTHÈNE. – Vous parlez de gens qui ont fait le voyage ! Mais, n’importe ; ce qui m’intéresse est de savoir à quel moment cet inexplicable *en plus* dont vous parlez intervient. À quel moment le discours franchit le cap et s’inscrit dans l’orbe de l’art ? Voyez-vous, Pneumidas, ce qui fonde l’art selon moi, c’est le travail autonome du véhicule utilisé par un mode d’expression, sur lui-même : qu’un support de communication ne se contente plus d’être un simple outil permettant la transmission d’informations, mais que de son propre fonctionnement surgisse la production d’un sens nouveau, et il accède à l’art. Ne me faites pas dire qu’il y a là une recette pour produire de grandes œuvres, leur qualité est un autre propos. Je me contente d’exposer le statut de l’art tel qu’il m’apparaît. Je vous sens perplexe, Pneumidas, et vous demande de m’entendre sur l’exemple de la littérature : à quel moment la langue devient-elle littérature ?

On peut considérer qu'elle l'est si on veut bien qu'elle le soit, et, dans ce cas, feu notre entretien. On peut considérer qu'elle devient œuvre d'art si elle est chargée d'une proposition transcendante, mais c'est accepter de quitter le terrain de l'investigation scientifique pour celui de la critique subjective. On peut considérer que la langue littéraire se distingue par ses écarts à la langue ; sans doute le fait-elle, mais où l'anormalité de l'art s'écarte-t-elle de celle de la faute ? On peut considérer la littérature comme une élaboration de la langue, mais le scientifique n'élabore-t-il pas sa langue en pesant chaque terme, chaque lien plus encore que l'écrivain ? Si chacune de ces notes éclaire la littérature, aucune ne peut prétendre rendre compte de l'entrée en littérature. Dans le quotidien, Pneumidas, vous élaboriez un discours en montant des sens, en utilisant la langue comme véhicule de ces sens. Que l'usage de la langue, de ses ressources formelles produise un sens nouveau par rapport à l'organisation première des signifiés, et vous vous situerez dans le champ de l'art.

PNEUMIDAS. – Si je vois bien, Logosthène, en quoi votre discours est fondé quant à l'usage de la langue, il me chiffonne néanmoins sur deux points. Le premier est que je ne voudrais pas vous en voir déduire que l'art littéraire se résout à une réintroduction de la forme non signifiante dans la langue. Que je sache, le poète se joue tout autant du choc des sens qu'il fait jouer le choc des sons.

LOGOSTHÈNE. – Aussi ne vous parlais-je pas d'une réintroduction de la forme, mais de tout le code de la langue dans la signification, créant un second palier de lecture. Si chacun pressent vaguement le nœud de l'art comme l'irruption forcenée de la « forme » dans le discours, n'est-ce pas que tout art a une vocation tautologique : retrouver une cohérence du propos entre « ce que dit » l'expression et « ce que dit » le contenu ; fondre en un tout synthétique, et la forme et la matière, et de l'expression et du contenu, pour reprendre des catégories issues de Louis.

PNEUMIDAS. – Puis-je, Logosthène saisir la perche que vous me tendez, et citer notre auteur, qui parle, à propos de Lewis et du cinéma de « *montage des formes doublant de sens le montage des sens* », espérant ainsi m'attirer ses bonnes grâces et prolonger notre existence l'espace d'un dialogue. La porte, Logosthène, il franchit la porte.

LOGOSTHÈNE. – Il fond sur nous.

PNEUMIDAS. – Cavalier, cavalier !

LOGOSTHÈNE. – Là, ce paquet jeté !

PNEUMIDAS. – Vite, ouvrez, ouvrez-le donc !

LOGOSTHÈNE. – Voyez, il contient un message.

PNEUMIDAS. – Eh bien, Logosthène, eh bien ?

LOGOSTHÈNE. – « *Ponté le bateau que ne chevauchera son nocher.* »

PNEUMIDAS. – « *Ponté le bateau que ne chevauchera son nocher.* » Homme à l'iris d'aigle, que dites-vous de cela ?

LOGOSTHÈNE. – Pauvre infirme, en vérité, qui cache le cœur du coq sous le regard de l'aigle.

PNEUMIDAS. – Logosthène, votre oraison m'a laissé sans voix, et sa thèse est séduisante. Je suis dans le mystère, et puis vous rassurer sur le devenir de Praxein. Quittez votre trouble et répondez au mien en m'enseignant comment vous verriez appliquer ces mécanismes aux arts non littéraires.

LOGOSTHÈNE. – L'existence des articulations de la langue n'est pas une condition à ce que se manifeste cette articulation d'un autre ordre. Une image hors la sphère de l'art, Pneumidas, fait apparaître, montre, démontre un ou des objets. On exploite un véhicule,

l'image, pour nommer un objet qu'on pourrait sinon désigner par un mot, une pantomime... L'image franchira le pas si son existence ne se réduit pas à cette désignation, mais si elle porte une charge propre, si elle-même, par sa construction, son apparition, ajoute du sens à ce qu'elle paraît signaler. En voici un exemple très simple : supposez un instant que j'utilise un téléobjectif dans une prise de vue. Le ferai-je en approchant un sujet que j'aurais du mal à désigner sans cela : j'utiliserai les ressources techniques de mon support pour transmettre un signe qui ne lui appartient pas en propre. Le ferai-je en introduisant un signe supplémentaire par le jeu sur les perspectives et les profondeurs de champ, le véhicule photographique ne se contentera pas de transporter du sens, il produira un sens que le premier n'incluait pas.

PNEUMIDAS. – Je suppose, Logosthène, que votre système est appelé à se tempérer de lui-même. Si l'expression s'inscrit par cette voie dans le domaine de l'art, si le film, le dessin, la gestuelle accèdent ainsi au rang œuvre d'art tout en atteignant au langage qui leur est spécifique, vous en conviendrez sans doute : de la même façon qu'il y a bien un style dans tout écrit, même s'il est écrit sans style, de la même façon une certaine ambivalence du signe apparaît dans toute image, prête à basculer dans ou hors le champ de l'art. Cette dernière phrase n'est-elle d'ailleurs pas la simple paraphrase de la cuvette de Marcel ? Disant cela, je ne prétends pas vous détruire, Logosthène, mais vous renforcer. L'analyse des arts comme mode d'expression serait donc possible, sur une base scientifique, si on pouvait analyser et expérimenter les modalités de ce fonctionnement autonome, de ce fonctionnement productif du langage. Que je fonde un art braille, Logosthène, et voilà votre conviction étayée.

LOGOSTHÈNE. – Je m'en remets à vous, bon Pneumidas.

PNEUMIDAS. – Venez, Logosthène, me donner un peu d'eau de cette fontaine. Le vent de sable et le sabot de l'alezan ont brûlé mon palais et tanné mon cuir.

LOGOSTHÈNE. – Buvez, homme aux badigoinces de limier.

## Quatrième dialogue

PNEUMIDAS. – Comment, Logosthène, analyser le fonctionnement de *l'art cinématographique* ? Au sein de l'art, je rangerai dans la catégorie du spectacle tous ceux qui sont fondés sur un complexe de moyens de communication, tels le théâtre, l'opéra, le cirque. La langue ne désigne-t-elle pas ainsi un concert, qui inclut la participation physique du musicien, mais non son enregistrement, qui l'exclut. Dans cet ensemble, je poserai le cinéma, au sens large s'entend, comme spectacle à trois dimensions dans l'espace et le temps.

LOGOSTHÈNE. – Sans doute, Pneumidas, faudrait-il en premier lieu se poser la question du matériau employé par le langage cinématographique. Lui aussi doit bien avoir son stock de signes et son stock de règles.

PNEUMIDAS. – Des ténèbres diaphanes, je hume sur le seuil la saveur. Ce bol de lait de chèvre a goût d'écume. Sur la côte lointaine, j'entends poindre la lumière en même temps que la rumeur du travail.

LOGOSTHÈNE. – Je suppose que dans un premier temps, ce matériau peut être classé en signes visuels, qui sont la base du cinéma, et en signes sonores, qui viennent s'y adjoindre.

PNEUMIDAS. – Allons, voici resurgir le vieil impérialisme de l'image. Sachez que je tiens quant à moi le son pour plus important que l'image. Mais là n'est pas notre propos.

D'où vient que vous parliez de l'image comme si elle était une, tant il est évident que de multiples éléments y interviennent. En dehors du *réel filmé* auquel vous semblez seul penser, songez qu'elle fait fréquemment intervenir la langue écrite ainsi que le dessin, le graphisme et tous les arts plastiques. Songez aussi que ce réel filmé est fort différent selon qu'il fait intervenir le seul univers non humain, l'univers du donné, ou l'homme lui-même et le code du geste, de l'expression corporelle, au sens de l'étymologie.

LOGOSTHÈNE. – Voulez-vous, pourfendeur de regard, me donner cette longue-vue, le ciel s'éclaire. Je pourrais vous retourner le compliment : pas un son unique, mais la langue, la musique, les *bruits du réel*. Je pourrais aussi traiter le cri comme un mode d'expression particulier. Soit dit en passant, Pneumidas, pouvez-vous me dire ce que le son a apporté au cinéma, qui existait bien avant qu'on l'en affuble : la facilité ; tout ce qui se pouvait désormais dire par la parole, on a cessé de chercher à le signifier par l'image.

PNEUMIDAS. – Et qui vous dit qu'on ne tirera pas un jour du son autant qu'on pouvait tirer de l'image avant le parlant. Si les potentialités du son sont plus vastes, cher Logosthène, que celles de l'image, c'est aussi qu'il s'agit d'un terrain vierge. Mais laissons, je vous prie, cette querelle ; croyez-vous que nous ayons été jetés sur le papier pour disputer sur la prééminence du son ou de l'image ? Sachez qu'en analysant les composantes du son, vous apportez de l'eau à mon moulin. Vous établissez en effet avec moi que le cinéma repose sur un complexe de codes. Reconnaissez qu'il est plus important de connaître leur nature sémique que de s'attarder sur le sens auquel ils s'adressent. De ceux que nous avons cités, je retiendrai qu'ils relèvent de trois ordres de codes différents et donc déterminent trois catégories de signes.

En premier lieu, les *signes linguistiques*, puisque la langue, il est vrai, intervient dans le cinéma et oralement et par écrit. S'il s'agit des signes les moins cinématographiques du cinéma, ils en véhiculent fréquemment la plus grande partie du sens.

En second lieu, les *signes non linguistiques*. Outre ce code bien installé des langues parlées-écrites, le cinéma ne se fait pas faute de tirer le plus grand parti de tous les codes humains, à travers l'expression corporelle, l'usage non linguistique de la voix, celui de la musique, celui du dessin et plus généralement des arts plastiques.

Et puis, Logosthène, interviennent en troisième lieu ce que j'appellerai par boutade des non-signes, à savoir tout ce que le cinéma emprunte à l'univers référent, et qui, tant que cet emprunt n'a pas été fait, n'a pas statut de signe. Ne voyez-vous rien, Logosthène ? C'est ici qu'il devient passionnant, car le septième des arts est le seul à faire intervenir directement ce référent apparent, au point que les premiers spectateurs du train de La Ciotat en furent terrifiés. Rassurez-vous, si j'ai parlé d'intervention de non-signes, ce n'est que pour les dénoter comme des signes qui se masquent, pour établir que l'*effet de réalité* par là induit n'est qu'une formidable supercherie de cet art, celle, à mes pauvres yeux, à laquelle il doit son succès.

LOGOSTHÈNE. – Ce ne sont donc que des référents factices, des représentations de référents. Nous pourrions parler à ce sujet de *signes pseudo-référentiels*, dont le signifiant revêt la défroque d'un référent – à trois dimensions au lieu de quatre – et déporte d'autant son signifié. Mais qu'advient-il, Pneumidas, d'une enseigne de magasin, d'un poteau indicateur, selon vous : signe linguistique ou pseudo-référentiel ?

PNEUMIDAS. – La question, Logosthène, n'est pas si anodine que vous affectez de le penser. Elle se poserait d'ailleurs de la même façon pour les signes non linguistiques. Je relève d'abord que les signifiés ne sont pas affectés par notre propos, qui ne s'attache qu'aux signifiants. Dans le cas de signes linguistiques, ils ont en tout cas une *matière d'expression* identique : le monème /boucherie/ est le même, dans le titre du film ou sur une enseigne, dans la bouche d'un personnage ou celle du narrateur. En revanche la

*forme d'expression* de ce monème change dans chacun de ces cas, pouvant être parlée ou écrite, sonner différemment, être en caractères différents, être environnée différemment. Et d'un point de vue cinématographique, il n'est pas indifférent que cette forme appartienne à la fiction référente – toujours une fiction, vous le soulignez vous-même – ou au traitement de la fiction par le film.

LOGOSTHÈNE. – J'en conclus qu'un classement des signes donnerait des indications fort différentes selon que le critère de distinction serait la forme de l'expression ou la matière de l'expression. Je vois dans ma lunette très distinctement le port, Pneumidas, et danser sur lui des bateaux. Où est celui de Praxein ? Voyez-vous, je souscris à votre mise en ordre de bon cœur, mais me propose de la compléter en ajoutant un étage supplémentaire à celui que vous avez organisé : celui des *signes propres* au véhicule cinématographique, étant entendu que nous nous situons sur le terrain de l'art, qui viennent enrichir l'univers des signes linguistiques, non linguistiques et pseudo-référentiels. La composition et la fermeture de l'image, les axes et les points de vue, les focales et les rapports de champ, les mouvements du plan, sinon les mouvements dans le plan, leurs équivalents sonores suffiraient à eux seuls à détruire tout caractère de référent aux représentations iconiques et acoustiques.

Enfin, cet ensemble de signes qui peut toujours se trouver rassemblé dans un instant de cinéma, est lui-même dépendant d'un espace transcendant, celui d'un *sur-signe* fondamental révélé par un autre degré de l'analyse segmentale et lui échappant en partie. Témoin de la combinaison des signes entre eux, entre les différents ordres de signes, dans l'espace et dans le temps, le montage transfigure tous les éléments matériels qu'il lie et pèse lourdement sur les significations, en instituant une continuité mensongère à partir de hardes disloquées. C'est lui, Pneumidas, il est magnifique.

PNEUMIDAS. – Ses gréments sont fouettés par la brise, la sueur des matelots coule le long de mes vertèbres. Homme au discernement de Pythie, que font-ils ?

LOGOSTHÈNE. – Homme à l'échine de Minotaure, ils vont dresser le grand mât. Treize blancs et treize noirs peinent à le porter.

PNEUMIDAS. – Logosthène, en parlant d'analyse segmentale, vous avez déjà dérivé sur une seconde question, celle de la structure du film et de son analyse. Les réflexions sur l'organisation du *récit*, soit générales, soit relatives à son fonctionnement au cinéma, commencent à prendre corps : l'analyse séquentielle, voire l'écriture séquentielle, y sont visées en tant que telles. Curieusement le discours ne fait pas l'objet de la même sollicitude. Si la vieille rhétorique abandonne ses frusques pour tenter son implication dans tous les langages, et notamment celui de l'image, art de la parole feinte, elle ne peut prétendre qu'à un examen parcellaire du *discours*. Une nouvelle logique, structurale, qui aurait une vocation plus globale, ne semble pas lui faire pendant.

LOGOSTHÈNE. – Croyez-vous les choses aussi avancées, même dans le domaine du récit. Ne craignez-vous pas que cette notion de *séquence* ne soit l'occasion de nouvelles confusions ? Pour le linguiste, toute suite d'au moins deux termes est déjà une séquence ; il ne s'éloigne guère en cela du mathématicien, qui abordait cette notion alors que prenait forme la Théorie des jeux. Pour le cinéaste, il en va tout à fait autrement : la *scène* théâtrale s'avérait très vite inopérante, les unités de temps et de lieu étant susceptibles de voler en éclat à tout instant sur l'écran de cinéma : il fallait donc retrouver une unité qui soit définie par l'action, et non par le temps ou le lieu. Robert définit d'ailleurs la séquence...

PNEUMIDAS. – Robert ?... Robert ?...

LOGOSTHÈNE. – Le petit, le petit... comme une « *suite de plans constituant un tout sous le rapport d'une action dramatique déterminée* ». Mais si on cherche à définir un type d'unité du

récit cinématographique rigoureux, et qui puisse espérer être étendu aussi bien au discours qu'aux langages non cinématographiques – juste retour des choses –, il s'en faut qu'elle soit satisfaisante. Pour cela, le critère de la séquence devrait être déporté de l'autonomie d'action à l'autonomie de signification ; la séquence serait la plus petite partie de l'énoncé à se comprendre par et pour elle-même. Mais vous sentez bien que cette notion n'est pas encore suffisante : nombre de noyaux d'énoncé y répondraient : un homme allumant une cigarette, cela se comprend par et pour soi-même, en un sens, et n'est pas pour autant une séquence au sens cinématographique : c'est qu'il y a dans la séquence un rapport à la totalité du texte. Pouvez-vous, Pneumidas, vous représenter celui-ci sous la forme d'un cube : une face du cube, considérée frontalement, vous montre – vous cache – tout le cube, et pourtant elle ne vous montre du cube qu'elle-même. La séquence ne serait-elle pas la partie de l'énoncé qui embrasse en vision perspective tout l'énoncé, qui laisse pressentir la totalité de l'énoncé lorsqu'on la considère seule ?

PNEUMIDAS. – Ineffable géomètre ! Vous avez réussi à placer votre couplet. J'admets que le chercheur, qui se tient ici entre la chaise du linguiste et celle du cinéaste, a tout intérêt à bien préciser sur laquelle il compte s'asseoir. Et si l'on opte pour la seconde, votre hypothèse mérite l'expérimentation. Aurez-vous aussi quelque figure à me proposer pour parler du langage cinématographique. Car avant d'examiner l'organisation du récit, il serait prudent de connaître le langage qui le supporte. Y a-t-il, Logosthène, des phonèmes et des monèmes cinématographiques ?

LOGOSTHÈNE. – Vous êtes trop subtil, Pneumidas, pour poser cette question autrement que par un simple artifice de rhéteur. N'y avons-nous pas déjà répondu ? Je le sais, pas plus que moi vous n'espérez de salut des alchimistes qui perdent leur âme à chercher une double, voire une triple articulation du langage cinématographique. Mais il faut l'avouer, en dehors des écueils à éviter, nous ne savons pas grand-chose. Le premier écueil serait la définition de segments minimaux dont le nombre soit infini – ainsi des tâches colorées plus ou moins ponctuelles sur l'écran – dans l'idée qu'ils puissent se composer dans une articulation de même nature que celle de la langue. Un second péril serait encouru à traiter l'image en la dissociant de son mouvement. Le cinéma, que je sache, est par essence l'art de l'image – et du son, cher Pneumidas – en mouvement. Isoler pour l'analyser un *photogramme*, unité qui n'est qu'un subterfuge technique pour restituer l'illusion du mouvement et n'existe pas dans le film perçu par le spectateur, faire du photogramme un pivot de l'analyse de la structure du langage cinématographique, c'est écarter purement et simplement de la recherche l'essence de ce langage, et s'interdire de le comprendre. Vous le concevez : une unité qui n'existe pas ne saurait être pertinente...

PNEUMIDAS. – Eh bien, Logosthène, voulez-vous ma mort ? Qu'y a-t-il, qu'y a-t-il au fond de cette lunette ?

LOGOSTHÈNE. – Les voiles, Pneumidas, ils hissent les voiles. Treize voiles noires et treize voiles blanches.

PNEUMIDAS. – Merveilleux ! Qu'importe, s'il faut quelque peu naviguer à vue pour déterminer les unités de ce langage, puisque le voyage s'annonce bien. Nous savons où il ne faut pas s'abîmer : n'est-ce pas un point de départ ? N'est-il pas prudent, dans cette position, de ne considérer que le *plan* comme cadre d'analyse ? Unité formelle et technique, sans doute – aussi peut-il encore moins prétendre structurer le récit –, mais la seule délimitée avec réalité pour l'instant, la seule à ne pas présager des dissections spatiales et temporelles ultérieures. Me concéderez-vous, cher Logosthène, qu'il faille considérer avec la même attention des *plans sonores*, unités provisoires et incertaines de

l'image sonore prise dans sa durée, plans qui ne coïncident pas nécessairement avec ceux de l'image ?

LOGOSTHÈNE. – Je vous l'accorde, Pneumidas ; à travers cette dualité devra s'opérer l'analyse du complexe de codes qui fondent le langage de cette mygale d'enfer, la façon dont elle les ingère, la façon dont elle les élève à un être nouveau, tissant la toile qui se referme sur le passant.

PNEUMIDAS. – De cet astre toujours sombre, je hume le rayonnement. Les brindilles de l'écume protègent ma peau de sa brûlure. De la côte lointaine, j'entends gravement s'éteindre la rumeur.

LOGOSTHÈNE. – Il se détache, Pneumidas, il se détache.

PNEUMIDAS. – File, beau Praxein, file, et viens à nous.

Alors, Praxein s'en fut pour Semeïon.

*Nogent-sur-Oise, le 10 juin 1979*