

P

325

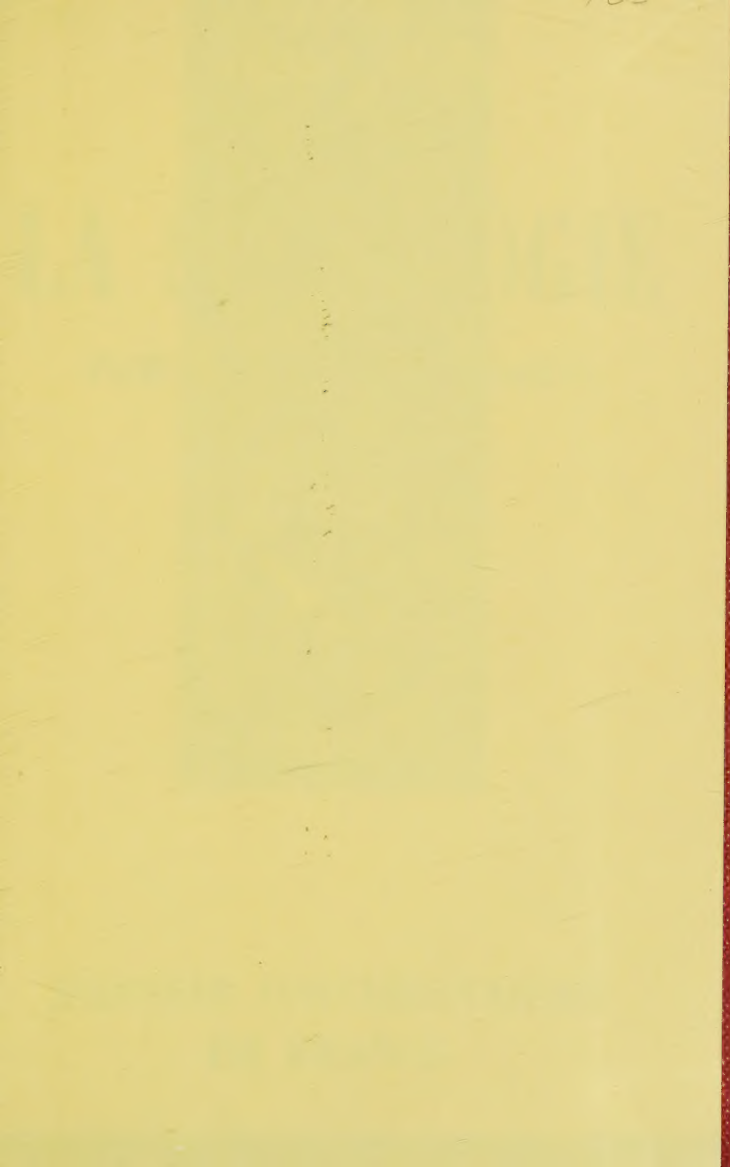
G8

1973

LIBRARY OF



DALHOUSIE UNIVERSITY



*que
sais-je?*

LA SÉMIOLOGIE

PAR PIERRE GUIRAUD



**PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE**



Digitized by the Internet Archive
in 2023

LA SÉMIOLOGIE

DU MÊME AUTEUR

DANS LA COLLECTION « QUE SAIS-JE ? »

- La stylistique*, n° 646.
- La sémantique*, n° 655.
- L'argot*, n° 700.
- La grammaire*, n° 788.
- Les locutions françaises*, n° 903.
- La syntaxe du français*, n° 984.
- L'ancien français*, n° 1056.
- Le moyen français*, n° 1086.
- L'étymologie*, n° 1122.
- Les mots étrangers*, n° 1166.
- Le français populaire*, n° 1172.
- Patois et dialectes français*, n° 1285.
- Les mots savants*, n° 1325.
- La versification*, n° 1377.
- La linguistique appliquée* (à paraître).

DANS D'AUTRES COLLECTIONS

- Les sources médiévales de la poésie formelle : la rime*, Groningen, J. B. Wolters, 1952.
- Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincksieck, 1953.
- Les caractères statistiques du vocabulaire*, Presses Universitaires de France, 1954.
- Index du vocabulaire du symbolisme*, Paris, C. Klincksieck, 1953-1954. I. Apollinaire (*Alcools*) ; II. Valéry (*Poésies*) ; III. Mallarmé (*Poésies*) ; IV. Rimbaud (*Les illuminations*) ; V. Claudel (*Cinq grandes odes*) ; VI. Verlaine (*Les fêtes galantes, Les romances sans paroles*).
- Index du vocabulaire de la poésie classique*, Paris, C. Klincksieck, 1955. I. *Le Cid* ; II. *Cinna* ; III. *Phèdre*.
- Bibliographie de la statistique linguistique* (en collaboration avec J. WHATMOUGH), publication du Comité international permanent des Linguistes, Utrecht, Spectrum, 1954.
- Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Reidel-Presses Universitaires de France, Dordrecht-Paris, 1960.
- Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, 1967.
- Le gay savoir de la Coquille ou la clé des ballades en jargon de Villon*, Paris, Gallimard, 1968.
- Essais de stylistique*, Paris, C. Klincksieck, 1970.
- La stylistique — Lectures*, Paris, C. Klincksieck, 1970.
- Le testament de Villon ou le gay savoir de la Basoche*, 1970.

« QUE SAIS-JE ? »

LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

N° 1421

P
325
G8
1973

LA

SÉMIOLOGIE

par

Pierre GUIRAUD

Professeur à l'Université de Nice

DEUXIÈME ÉDITION MISE A JOUR



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1973

VINGT-QUATRIÈME MILLE

Dépôt égal. — 1^{re} édition : 2^e trimestre 1971
2^e édition : 3^e trimestre 1973

© 1971, Presses Universitaires de France

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

PCM

INTRODUCTION

LA SÉMIOLOGIE

La *sémiologie* est la science qui étudie les systèmes de signes : langues, codes, signalisations, etc. Cette définition fait de la langue une partie de la sémiologie. En fait, on est généralement d'accord pour reconnaître au langage un statut privilégié et autonome qui permet de définir la sémiologie comme « l'étude des systèmes de signes non linguistiques », définition qui sera ici la nôtre (1).

La sémiologie a été conçue par F. de Saussure comme « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ». Voici le texte souvent cité :

« La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ; elle formerait une partie de la psychologie générale ; nous la nommerons *sémiologie* (du grec semeiôn, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera ; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la lin-

(1) On ne confondra pas la *sémiologie* ainsi définie avec la *séméiologie* des médecins qui est une étude des symptômes et indices naturels (cf. *infra*, p. 29) par lesquels se manifestent les maladies.

guistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains » (*Cours de linguistique générale*, p. 33).

Vers la même époque, l'Américain Ch. S. Peirce conçoit de même une théorie générale des signes sous le nom de *sémiotique* :

« La logique dans son sens général est, je crois l'avoir montré, seulement un autre mot pour *sémiotique*, une doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes. En décrivant la doctrine comme « quasi nécessaire » ou formelle, j'ai en vue que nous observons les caractères de tels signes comme nous le pouvons et à partir de belles observations, par un processus que je ne refuse pas d'appeler Abstraction, nous sommes amenés à des jugements éminemment nécessaires, relatifs à ce que *doivent être* les caractères des signes utilisés par l'intelligence scientifique » (d'après *Philosophical writings of Peirce*, p. 98).

Saussure met l'accent sur la fonction sociale du signe, Peirce sur sa fonction logique. Mais les deux aspects sont en étroite corrélation et les mots *sémiologie* et *sémiotique* recouvrent aujourd'hui une même discipline, les Européens utilisant le premier de ces termes et les Anglo-Saxons le second (1). Ainsi, dès le début du siècle est conçue une théorie générale des signes.

Elle a surtout, dès l'abord, retenu l'attention des logiciens sous le nom de *sémantique générale*.

Ce n'est que très tardivement que le programme de Saussure a commencé à recevoir un début de réalisation au point qu'en 1964, R. Barthes peut

(1) On ne confondra pas *sémiologie*, *sémiotique* (« étude générale des signes », spécialement non linguistiques) et *sémantique* (étude du sens des signifiants linguistiques). Quant à la *sémasiologie* (mot qui appartient lui aussi à la terminologie linguistique), c'est l'étude du sens des mots par opposition à l'*onomasiologie* ou étude des noms que peuvent prendre les choses désignées. Malheureusement, cette terminologie est loin d'être unanime.

encore présenter des *Eléments de sémiologie* en constatant que :

« La sémiologie restant à édifier, on conçoit qu'il ne puisse exister aucun manuel de cette méthode d'analyse ; bien plus, en raison de son caractère extensif (puisqu'elle sera la science de tous les systèmes de signes), la sémiologie ne pourra être traitée didactiquement que lorsque ces systèmes auront été reconstitués empiriquement » (1).

On conçoit, dans ces conditions, combien notre entreprise est hasardeuse. En fait, personne n'est d'accord sur le domaine même de notre science. Certains, les plus prudents, n'envisagent qu'une étude des systèmes de communications par signaux non linguistiques. D'autres, avec Saussure, étendent la notion de signe et de code à des formes de communications sociales telles que les rites, cérémonies, formules de politesse, etc. D'autres, enfin, considèrent que les arts et les littératures sont des modes de communication reposant sur l'emploi de systèmes de signes, qui relèvent eux aussi d'une théorie générale du signe. Ce sont ces trois aspects de la sémiologie qui ont été retenus ici.

Mais il est clair que l'on peut très raisonnablement arguer qu'il y a bien d'autres types de communication et qui relèvent aussi d'une sémiologie (ou d'une sémiotique) : la communication animale (zoosémiotique) ; la communication des machines (cybernétique) ; la communication des cellules vivantes (bionique).

Les limites du présent ouvrage ne nous permettaient pas d'aborder l'ensemble de ces problèmes. Nous nous en sommes tenus aux trois premiers. On trouvera donc, ici, après un aperçu général sur la nature, la forme et la fonction des signes, trois

(1) R. BARTHES, *Eléments de sémiologie* in *Communications*, n° 4.

chapitres respectivement consacrés aux signes scientifiques et techniques, aux signes sociaux, aux signes esthétiques. Mais sur ces problèmes où nous savons si peu, un « Que sais-je ? » est une gageure. Les quelques idées ici « exposées » — c'est-à-dire risquées — ne sauraient prétendre donner le point d'une discipline encore aussi erratique.

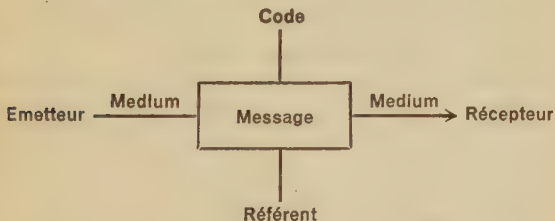
Ajoutons, pour finir, qu'il a été récemment créé une *Association Internationale pour les Etudes Sémiotiques* qui édite une revue intitulée *Semiotica* ainsi qu'une série d'ouvrages sur le sujet.

CHAPITRE PREMIER

FONCTIONS ET « MEDIA »

La fonction du signe est de *communiquer* des idées au moyen de *messages*. Ceci implique un objet, une chose dont on parle ou *réfèrent*, des *signes* et donc un *code*, un *moyen* de transmission et, évidemment, un *destinateur* et un *destinataire*.

A partir d'un schéma emprunté à la théorie des communications et désormais classique, R. Jakob-



son définit six fonctions linguistiques et son analyse — *mutatis mutandis* — reste valable pour tous les modes de communication. Au problème des fonctions, par ailleurs, est lié celui du moyen de communication, véhicule du message, ou — pour adopter une terminologie aujourd'hui à la mode — du *medium*.

I. — Les fonctions

1. La fonction référentielle est la base de toute communication ; elle définit les relations entre le message et l'objet auquel il réfère ; le problème fondamental étant de formuler à propos du référent une information vraie, c'est-à-dire objective, observable et vérifiable.

C'est l'objet de la logique et des diverses sciences qui sont des codes dont la fonction essentielle est d'éviter toute confusion entre le signe et la chose, entre le message et la réalité codée (cf. *infra*, p. 32).

2. La fonction émotive définit les relations entre le message et l'émetteur.

Lorsque nous communiquons — par la parole ou par tout autre mode de signification — nous émettons des idées relatives à la nature du référent (c'est la fonction référentielle), mais nous pouvons aussi exprimer notre attitude à l'égard de cet objet : bon ou mauvais, beau ou laid, désirable ou odieux, respectable ou ridicule.

Mais on ne confondra pas la manifestation spontanée des émotions, du caractère, de l'origine sociale, etc. qui ne sont que des indices naturels, avec l'utilisation qu'on peut en faire afin de communiquer (cf. *infra*, p. 29).

La fonction référentielle et la fonction émotive sont les bases à la fois complémentaires et concurrentes de la communication, si bien qu'on parle souvent de la « double fonction du langage » : l'une est cognitive et objective, l'autre affective et subjective. Elles supposent des types de codage très différents, la seconde ayant sa source dans les variations stylistiques et dans les connotations (cf. *infra*, p. 36)

L'objet d'un code scientifique est de neutraliser ces variantes et ces valeurs connotatives alors que les codes esthétiques les actualisent et les développent.

3. La fonction conative ou injonctive définit les relations entre le message et le récepteur, toute communication ayant pour but d'obtenir une réaction de ce dernier.

L'injonction peut s'adresser soit à l'intelligence soit à l'affectivité du récepteur et l'on retrouve à ce niveau la même distinction objectif-sujetif, cognitif-affectif qui oppose fonction référentielle et fonction émotive. Du premier cas relèvent tous les codes de signalisation, les programmes opérationnels (travail, tactique militaire, etc.) qui ont pour but d'organiser l'action en commun. Du second cas, les codes sociaux et esthétiques qui ont pour but de mobiliser la participation du récepteur. Cette fonction a pris une immense importance avec la publicité dans laquelle le contenu référentiel du message s'efface devant les signes qui visent à une motivation du destinataire soit en le conditionnant par répétition, soit en déclenchant des réactions affectives subconscientes.

4. La fonction poétique ou esthétique est définie par R. Jakobson comme la relation entre le message et lui-même. C'est la fonction esthétique par excellence : dans les arts, le référent c'est le message qui cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet.

Les arts et les littératures créent des messages-objets et qui, en tant qu'objets et au-delà des signes immédiats qui les sous-tendent, sont porteurs de leur propre signification et relèvent d'une

sémiologie particulière : stylisation, hypostase du signifiant, symbolisation, etc.

5. La fonction phatique a pour but d'affirmer, de maintenir ou d'arrêter la communication.

R. Jakobson distingue sous ce nom les signes « qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne (« Allo, vous m'entendez ? »), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas (« Dites, vous m'écoutez ? ») ou, en style shakespearien : « Prêtez-moi l'oreille ! » et à l'autre bout du fil : « Hm, hm ! »).

« Cette accentuation du *contact* — la fonction *phatique*, dans les termes de Malinowsky — peut donner lieu à un échange profus de formes ritualisées, voire à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation » (1).

La fonction phatique joue un rôle très important dans tous les modes de la communion (cf. *infra*, p. 46) : rites, solennités, cérémonies ; discours, harangues ; conversations familiales, amoureuses où le contenu de la communication a moins d'importance que le fait d'être là et d'affirmer son adhésion au groupe.

On répète les mêmes mots, les mêmes gestes ; on reprend les mêmes histoires — d'où une communication absurde, insupportable pour l'étranger, mais euphorique pour celui qui « participe », qui « est concerné » — et qui devient pénible à partir du moment où il cesse de l'être.

Le référent du message phatique c'est la communication elle-même ; de même que le référent du

(1) R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, p. 217.

message poétique est le message lui-même et celui du message émotif l'émetteur.

6. La fonction métalinguistique a pour but de définir le sens des signes qui risquent de n'être pas compris du récepteur. Par exemple, on met un mot entre guillemets ou on précise : « sémiologie, au sens médical du terme ». La fonction métalinguistique réfère donc le signe au code d'où il tire sa signification.

Elle joue un rôle considérable dans tous les arts : l'« écriture » est un signal du code. Le mot *démocratie* réfère à des sens différents selon le code ; de même un portrait est orienté vers des interprétations différentes selon le style : romantique, réaliste, surréaliste, cubiste, etc.

De la fonction métalinguistique relève aussi le choix du véhicule, du *medium*. Le cadre d'un tableau, la couverture d'un livre signalent la nature du code ; le titre d'une œuvre d'art réfère souvent beaucoup plus au code adopté qu'au contenu du message. Une pelle à charbon à la cimaise d'une exposition ou d'un musée prend de ce fait une signification esthétique et le référent du message est ici le code lui-même.

7. Comprendre et sentir. — Les diverses fonctions — telles qu'on vient de les définir — sont concurrentes ; on les trouve mêlées en proportions diverses dans un même message ; l'une ou l'autre dominant selon le type de communication (cf. *infra* les *media*).

Caractéristiques de ce point de vue sont les fonctions référentielles (objective, cognitive) et la fonction émotive (subjective, expressive). Ce sont les deux grands modes de l'expression sémiologiques et qui s'opposent antithétiquement si bien que la notion d'une « double fonction du langage », peut s'étendre à tous les modes de signification.

En effet, *comprendre* et *sentir*, l'esprit et l'âme, constituent les deux pôles de notre expérience et ils correspondent à des modes d'aperception non seulement opposés mais inversement proportionnels, au point qu'on pourrait définir l'*émotion* comme une incapacité de comprendre : l'amour, la douleur, la surprise, la peur, etc., inhibent l'intelligence qui ne comprend pas ce qui lui arrive ; l'artiste, le poète sont incapables d'expliquer leur art, pas plus que nous ne sommes capables d'*expliquer* pourquoi nous sommes bouleversés par la courbe d'une épaule, une phrase idiote, un reflet sur l'eau.

La compréhension s'exerce sur l'objet et l'émotion sur le sujet ; mais surtout *comprendre*, « mettre ensemble », *intelligere*, « relier », est une organisation, une mise en ordre des sensations perçues alors que l'émotion est un désordre et un bouleversement des sens.

Il s'agit donc de deux modes de perception — et par voie de conséquence de signification — entièrement opposés, si bien que les caractères du signe logique et du signe expressif s'opposent terme à terme (1).

Signe logique

Conventionnel
Arbitraire
Homologique
Objectif
Rationnel
Abstrait
Général
Transitif
Sélectif

Signe expressif

Naturel
Motivé
Analogique
Subjectif
Affectif
Concret
Singulier
Immanent
Total

(1) Cf. chapitre suivant.

Bien entendu il s'agit de tendances et ces propriétés sont relatives, le signe étant — comme on le verra — *plus ou moins* « conventionnel », *plus ou moins* « arbitraire », etc., mais il y a bien là deux grands modes de signification qui opposent les *sciences* et les *arts*.

D'où entre les signes logiques et l'émotion d'une part, et de l'autre, entre les signes expressifs et la compréhension une véritable allergie : les modes sémiologiques de la connaissance intellectuelle n'ont pas de prise sur l'expérience affective et inversement. C'est ce qui rend si difficile et si précaire l'étude scientifique des phénomènes affectifs, dans l'impossibilité où se trouve l'esprit de définir et de structurer, c'est-à-dire de « comprendre », des termes tels que *passion*, *désir*, *émotion*.

Sous la rubrique *conscience*, le *Vocabulaire de la philosophie* de Lalande constate que : « La conscience ne peut être définie ; nous pouvons nous-mêmes savoir ce qu'est la conscience, mais nous ne pouvons pas sans confusion communiquer aux autres une définition de ce que nous saisissons clairement nous-mêmes » et, poursuit le philosophe : « Ce que nous sommes de moins en moins quand nous tombons graduellement dans un sommeil sans rêves... ce que nous sommes de plus en plus quand le bruit nous réveille peu à peu, c'est ce qu'on appelle conscience. »

Cette définition, que Valéry devait avoir en mémoire lorsqu'il écrivait *La Jeune Parque*, explique l'incapacité des signes logiques à signifier l'expérience psychique ; c'est le fondement de tous les arts qui sont, de par leur nature même, tributaires de modes de signification iconiques et analogiques.

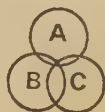
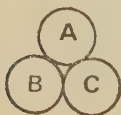
Ils n'ont pas pour fonction de nous faire *comprendre* les sensations perçues en les enfermant dans un réseau de relations objectives, mais de nous les faire *éprouver* en face d'une imitation de la réalité.

Cette opposition fortement tranchée entre l'expérience objective et l'expérience subjective, entre l'intelligence et l'affectivité, entre le savoir et le sentir, entre les sciences et les arts, est le principal caractère de notre culture « scientifique » alors que la pensée « populaire » ou « archaïque » tend à confondre les deux plans.

Les « sciences » anciennes, comme la médecine ou l'alchimie, sont des « arts » dans la mesure où leur objet est mal « compris ». La science envahit progressivement le domaine des arts cependant que ceux-ci s'étendent sur l'inconscient ; l'astronomie repousse l'astrologie dans la mantique et les arts refoulés du domaine envahi par la science récupèrent des terres encore vierges.

Dans ce cadre, qui oppose les codes logiques et technologiques aux modes d'expression affectifs et poétiques on relèvera le caractère mixte et ambigu des codes de la vie sociale dans ce vaste domaine que recouvre aujourd'hui le terme encore ambitieux et prématuré de « sciences humaines ».

8. Sens et information. — Il y a trois types de codes selon que les signes se trouvent dans un rapport logique d'exclusion, d'inclusion ou d'intersection qui correspondent, respectivement, aux fonctions diacritique (ou distinctive), taxinomique



(ou classificatrice), sémantique (ou significative).

La fonction d'un système phonologique (et de la plupart des systèmes de signaux) est purement distinctive dans la mesure où il n'y a pas de relation entre les traits pertinents. Savoir qu'un phonème est *labial* ne nous apprend rien sur la voix (*sourde* ou *sonore*) du fait que voix et articulation sont indépendantes : le système comporte le maximum d'information mais les signes n'y ont pas de sens ; le sens découlant, en effet, d'une relation.

Un système taxinomique, en revanche, intègre les signes dans un système de relations, mais nécessaires, univoques et inclusives : *mammifère* implique nécessairement *vertébré* et le second terme n'ajoute aucune information au premier. Les termes n'y ont que des définitions.

Le système lexical, dans lequel les signes ont un rapport d'intersection, comporte à la fois sens et information : les *feuilles* sont généralement *vertes* (ce qui constitue leur sens), mais toutes les feuilles ne sont pas vertes et tous les objets verts ne sont pas nécessairement des feuilles (ce qui définit l'information). Ainsi un peintre classique a la possibilité, la liberté de représenter des feuilles *vertes*, *jaunes*, *pourpres*. Mais il existe d'autres systèmes : celui où les feuilles seront uniquement et nécessairement vertes, celui où elles seront n'importe quoi.

Plus un code est signifiant, plus il est contraint, structuré, socialisé et inversement. Or le *contenu d'information* d'un message et la *redondance* (ou perte d'information) qui en est le corollaire sont des propriétés objectives et mesurables. Plus la redondance est forte, plus la communication est signifiante, fermée, socialisée et codifiée ; plus elle est faible, plus la communication est informante,

ouverte et individualisée et décodifiée. De ce point de vue on peut considérer que nos sciences et techniques modernes relèvent de systèmes de plus en plus codifiés et nos arts de systèmes de plus en plus décodifiés.

Cette structuration ou « codification » du système pose le problème des rapports du récepteur avec la communication du double point de vue du message et de l'émetteur.

9. Attention et participation. — Le récepteur qui reçoit un message doit le décoder, c'est-à-dire en reconstruire le sens à partir de signes dont chacun comporte des éléments de ce sens, c'est-à-dire des indications concernant les relations de chaque signe avec les autres.

Ainsi, un puzzle est un message dont nous reconstruisons le sens (l'image) en plaçant les différentes pièces dans leurs positions respectives au moyen des indications de lignes, couleurs, configurations qu'elles comportent. Plus les indications sont nombreuses et précises, plus la construction est facile. C'est pourquoi il est difficile de reconstruire un puzzle dont toutes les pièces sont faiblement différenciées. Mais un puzzle difficile est plus intéressant dans la mesure où est plus grande l'*attention* du joueur dans la reconstruction (c'est-à-dire au décodage et à l'interprétation).

C'est pour la même raison qu'une activité trop étroitement programmée — un travail à la chaîne, par exemple, ou un enseignement bachoté — perdent leur intérêt. Il en est de même dans tous les arts dont une rhétorique figée rend l'interprétation trop évidente, et de tout message trop codifié dans lequel la redondance relâche l'attention et l'intérêt du récepteur.

Mais cette notion d' « intérêt » du récepteur doit être précisée. L'*attention*, telle qu'on vient de la définir, mesure l'intérêt du récepteur pour le référent, objet du message : intérêt d'ordre intellectuel qui a sa source dans le plaisir qu'il trouve à l'interpréter en le reconstituant.

Tout autre est l' « intérêt » purement affectif que le récepteur éprouve à être en communication avec l'émetteur et dans lequel, au contraire, l'*attention intellectuelle est très faible*. Ainsi en est-il de la communication amoureuse qui est purement phatique (cf. *supra*, p. 12) et dans laquelle les mots, les gestes, les comportements n'ont d'autre but que d'affirmer et de maintenir une communication qui donne aux partenaires le sentiment de vivre au même rythme, de « ne faire qu'un ».

Cette *communion* entre les participants prend une grande importance dans les formes collectives de la communication : spectacles, discours, cérémonies religieuses, politiques, etc. Les chants, les danses, les parades ont pour but de mettre les participants à l'unisson, au même pas, au même rythme, et leur contenu sémique est secondaire. La harangue militaire ou politique contient peu d'information et, sans doute, est-il nécessaire qu'elle en contienne le moins possible, son but étant de rassembler les participants autour d'un chef, d'un idéal commun.

De la *communion* (affective) on rapprochera la *collaboration* (pratique) qui est une coordination et une synchronisation du travail en commun et qui postule, elle aussi, une codification et une socialisation du message aux dépens de son contenu d'information.

On ne confondra donc pas l'*attention* (intellectuelle) avec la *communion* (affective) ou la *collaboration* (pratique). De fait, les deux comportements

sont inversement proportionnels. La *communion* (et la *collaboration*) postulent un relâchement de l'*attention* et relèvent donc de systèmes de codification antinomiques.

II. — Les « media »

Sous le nom de *medium* la sémiologie anglo-saxonne désigne les différents « moyens » de communication : le livre, la radio, le cinéma, la mode. Un *medium* implique donc une substance du signe (1) et un support et véhicule de cette substance. Et il est clair que la nature, la structure et la fonction du code sont étroitement liées au *medium* et que tel est aussi le cas des différentes fonctions que nous venons de décrire. On trouvera dans ce volume un bref inventaire des principaux *media* et de leur système de codage. En attendant, il n'est pas inutile d'exposer ici quelques problèmes généraux que pose l'avènement de nouveaux *media* dans notre culture. A cet effet on dira quelques mots des idées de Marshall McLuhan (2).

Selon McLuhan les *media* sont des extensions de nos sens et de nos fonctions : la roue une extension du pied, l'écriture une extension de la vue, le vêtement une extension de la peau, les circuits électroniques une extension du système nerveux central, etc. Ils modifient — et souvent bouleversent — nos relations avec notre environnement. Or cette relation entre l'homme et son milieu (y compris les autres hommes) est beaucoup plus

(1) Il serait plus exact de dire une « matière », un « support », car sous le nom de substance la linguistique moderne distingue les propriétés intrinsèques du signifiant ou du signifié. De ce point de vue les sons *o*, *m* constituent la substance du signifiant *homme* et la « masculinité », la substance du signifié correspondant.

(2) Cf. M. McLUHAN, *Understanding media : the extensions of man*, New York, 1964.

importante en elle-même que ses effets immédiats et son produit. Ainsi, on admettra sans peine que l'important dans l'industrialisation par la mécanisation du travail est moins dans le produit de ce travail (autos, frigidaires, tubes de pâte dentifrice, etc.) que dans la nature même du travail : parcellarisation de la tâche, retrait au travailleur de toute initiative et pouvoir de décision. De même dans la télévision, les programmes et différents contenus sont peu de chose en regard des modes de savoir entièrement nouveaux qu'elle implique. L'important est moins dans les informations que l'auditeur — et en particulier l'enfant — reçoit, que dans le mode de réception qui transforme entièrement sa relation avec les *media* traditionnels que sont le livre, l'école, le musée. Le message télévisé a sa propre finalité qui est moins dans son contenu référentiel que dans la relation du récepteur sensoriel avec le référent. Selon la formule dramatique de l'auteur : « Le *medium*, c'est le message. »

Tout le monde sera d'accord pour constater avec McLuhan que l'écriture puis l'imprimerie, la presse et aujourd'hui la télévision ont transformé notre culture. On le suivra peut-être moins facilement dans une analyse que beaucoup trouvent quelque peu sommaire, voire discutable. Au moins a-t-elle l'intérêt de récupérer des problèmes qui avaient été jusqu'ici annexés par les polémiques des philosophes et des politiciens.

McLuhan divise les *media* en *hot* et *cool*, « chauds » et « froids », mots qui réfèrent à ce qui, en terme technique, est désigné par la « température » de l'information ou en photographie par la « définition » de l'image. Pour un message donné, plus le nombre d'éléments d'information est grand, plus la substance informante est dense, plus le message est

chaud et inversement. On ne confondra pas cette température du message avec son contenu référentiel : un message est plus ou moins chaud dans la mesure où il fournit plus ou moins d'éléments de décodage pour un signifié donné quelles que soient la richesse ou la pauvreté de ce signifié. Un portrait est chaud et une caricature froide. Une photo et un film cinématographique sont chauds et une image télévisée froide dans la mesure où le nombre de points composant l'image est faible. Le menuet ou la valse sont chauds dans la mesure où les figures y sont données par le code, alors que le twist est froid. La parole est plus froide que l'écriture et l'écriture idéographique plus froide que l'écriture alphabétique.

À la température du message est liée la « participation » (1) du récepteur qui doit interpréter le message et, par conséquent, lui fournir les éléments d'information qui lui manquent. Dans un message chaud le sens est donné par l'émetteur, dans un message froid il est donné (en plus ou moins grande partie) par le récepteur qui se trouve, de ce fait, impliqué dans la communication. Ainsi, le programme d'une chaîne de montage qui est particulièrement chaud, fournit à l'ouvrier toute l'information dont il a besoin pour son travail et lui dénie ainsi tout choix, toute décision et toute « participation » à quoi on opposera le système d'instructions, de règles, de recettes d'une technique artisanale froide. De ce point de vue, la science est chaude et les arts sont froids. Notre culture occidentale est chaude et les cultures « primitives » ou « sous-développées » sont froides. La vie urbaine est chaude, la vie rustique est froide.

(1) La « participation », telle que la conçoit McLuhan, s'apparente à ce que nous avons appelé plus haut l'*attention*.

Or, selon McLuhan, nous sommes en train de passer d'une culture chaude à une culture froide ; ceci en raison d'une mutation des *media* en particulier par la substitution de la télévision au livre, de l'automation à la mécanisation, d'arts non figuratifs à des arts figuratifs, etc. Cela a pour corollaire une « participation » de l'individu et un nouveau type de société qui, par certains aspects, s'apparente à la vie tribale des cultures froides.

En ce qui nous concerne, toutefois, nous nuancerions l'opposition établie par McLuhan entre notre culture occidentale moderne de type *hot* et les cultures archaïques *cool*. Sémiologiquement on a deux types d'expérience : intelligible et affective, expériences qui ne sont pas assimilables et, tout au contraire, sont inversement proportionnelles (cf. *supra*, p. 14).

En conséquence et selon nous, dans une culture, il y a un rapport inverse entre le savoir et l'affectivité. Par ailleurs, on doit distinguer l'individuel et le collectif : l'individuel définit nos différences, le collectif nos similitudes avec les autres. Les deux domaines sont encore une fois inversement proportionnels, puisqu'il est clair que plus nous sommes différents, moins nous sommes semblables. D'après ce double critère, le champ sémiologique de notre expérience peut se diviser selon le schéma suivant :

	Intellect	Affectivité	
Différences individuelles	—	+	Décodification Attention
Similitudes sociales	+	—	Codification Communio Collaboration
	Sciences	Arts	

Plus le savoir est codifié et socialisé, plus l'expérience affective tend à s'individualiser. Dans ce cadre, notre culture apparaît comme une surchauffe de l'expérience intellectuelle ; l'attention individuelle est de plus en plus restreinte et l'initiative créatrice de plus en plus pauvre ; non que l'individu y soit moins intelligent mais son savoir lui est de plus en plus fourni par des codes : sciences, programmes, etc. Corollairement, l'expérience affective est de plus en plus décodifiée c'est-à-dire plus diversifiée, plus riche et foisonnante, mais donc dépourvue de sens. Enrégimenté sur le plan du savoir, l'homme moderne est « déboussolé » sur celui du désir. C'est ce qu'exprime la sémiologie de nos arts. En effet, les arts non figuratifs (et donc désignifiés) représentent une expérience affective décodifiée et désocialisée. Ce sont des arts réalistes. Quant aux arts « naïfs », « archaïques », « populaires » sous les formes figées que sont les arts de masse (western, bandes dessinées, roman policier, chanson, etc.), ce ne sont pas des arts mais des *divertissements*. Ils ont une fonction symbolique dont le but est de représenter des situations affectives, des désirs, étroitement codés et investis d'une signification qui précisément leur manque dans la vie réelle.

La même analyse s'applique à nos jeux qui sont des représentations mimées de l'action individuelle ou sociale (cf. *infra*, p. 111), et qui eux aussi sont de deux types « réalistes » et « symboliques ». A une action hautement socialisée correspondent des jeux étroitement codifiés, ce qui est un caractère de la plupart des sports modernes et qui gagne les jeux de société comme le bridge et les échecs. Corollairement, la désindividualisation de l'action et la frustration qui en résulte sont compensées par nos

amusements qui réintroduisent la liberté et l'initiative individuelle dans notre vie sous forme de bricolage, jardinage, voyage, danse, etc. Les verbes *jouer* et *s'amuser* traduisent cette opposition. Il y a correspondance entre les deux fonctions esthétiques et les deux fonctions ludiques (représentation réaliste et compensation symbolique), mais le rapport est inversé dans la mesure où les premiers signifient l'expérience affective et les seconds l'expérience pratique rationalisée. A une expérience scientifique (intellective) socialisée correspondent des jeux codifiés et des amusements individualisés. A une expérience esthétique (affective) individualisée correspondent des arts de représentation, non figuratifs, faiblement structurés et des divertissements esthétiques, étroitement codifiés.

Il est clair que ces arts ont une signification très différente dans les deux cultures. Dans un art très codifié comme celui de notre Moyen Age, le « réalisme » reflète la vie alors que le fantastique et le merveilleux représentent le rêve. Dans l'art décodifié qui est le nôtre, cette relation est inversée : l'art « abstrait » reflète notre vie affective réelle alors que la romance sentimentale, la comédie du boulevard, le roman populaire symbolisent nos désirs. Il en est de même des codes sociaux qui là où ils sont contraignants reflètent un état réel de la société, de ses valeurs et de ses hiérarchies, mais qui en se libérant ne sont plus que la manifestation d'un désir de puissance, d'un paraître.

La même analyse, enfin, s'applique aux codes de la vie sociale individuelle (insignes, uniformes, protocoles) ou collective (rites, fêtes, cérémonies). Notre société moderne se caractérise par une haute structuration économique fondée sur une grande diversité et spécialisation des activités ; à quoi

correspond, corollairement, une déstructuration des codes sociaux. Les codes économiques et les codes sociaux sont dans cette même relation inversement proportionnelle qui oppose les codes logiques et les codes affectifs. Plus l'activité pratique est codifiée, plus le cadre social de cette activité est décodifié. La structuration sociale compense une déstructuration économique ; et le déficit de l'être engendre une inflation du paraître.

Il est remarquable que les fonctions peu différenciées dans leurs activités pratiques restent d'autant plus attachées aux signes sociaux qui les identifient : l'uniforme fait le général, le président du tribunal, l'archevêque, l'ambassadeur, l'académicien ou le fakir birman ; mais pour l'ingénieur, le médecin, l'architecte, c'est une autre affaire. C'est dans la mesure où la médecine devient une science hautement codifiée et spécialisée que les médecins abandonnent leur chapeau pointu. Les professeurs hésitent encore.

Ainsi il y a correspondance entre les divers codes et leurs modes et degrés de codification. La structuration du savoir entraîne celle des jeux et des codes économiques et technologiques ; et corollairement une déstructuration des arts, des amusements, des codes sociaux. L'ensemble est engendré par un code perceptif défini par la relation complémentaire et antithétique entre le code affectif et le code intellectif. L'ensemble de ces structures forme un système culturel où tout se tient et toute modification de la structure perceptive (intellect-affect) — c'est-à-dire le mode d'aperception de la réalité — entraîne une nouvelle structuration du système dans son ensemble. C'est pourquoi il est inversé dans les cultures « archaïques », où la relation entre l'expérience intellectuelle et l'expé-

rience affective est différente. Dans la mesure où l'apparition de nouveaux *media* modifie cette relation, on accordera facilement à McLuhan qu'ils constituent la clef de tout le système culturel.

Mais ces problèmes sont encore mal connus et le lecteur est en droit de mettre en doute des synthèses aussi ambitieuses et aussi prématurées. Notre but était, ici, de montrer l'importance, en fait la primauté, des phénomènes sémiologiques en constatant que toute culture se définit comme un système (ou plus exactement un ensemble de systèmes) de communication.

CHAPITRE II

LA SIGNIFICATION : FORME ET SUBSTANCE DU SIGNE

I. — Le signe et la signification

Un signe est un stimulus — c'est-à-dire une substance sensible — dont l'image mentale est associée dans notre esprit à celle d'un autre stimulus qu'il a pour fonction d'évoquer en vue d'une communication.

1. **La communication.** — Cette définition exclut les indices naturels. Certes, on dit couramment que les nuages sont signe de pluie, la fumée signe de feu ; mais la sémiologie leur refusera le statut de signes car le ciel nuageux n'a pas l'intention de nous communiquer une information pas plus que le gibier ou le malfaiteur qui laissent des indices sur le terrain.

Toutefois, ces indices peuvent être utilisés comme signes : ainsi les nuages des cartes météorologiques de la télévision, ou la description (linguistique ou autrement codée) des empreintes digitales transmises par la police. Le signe est toujours la marque d'une intention de communiquer un sens.

Il n'en reste pas moins qu'il y a une affinité profonde et des problèmes communs entre la communication ainsi définie et la perception. Cette dernière, en effet, peut à bon droit être considérée comme une « communication » entre la réalité sensible émettrice d'énergie et les organes de nos sens qui la reçoivent. On méditera avec fruit une terminologie curieuse qui désigne d'un même terme le *sens* des signes (ou des choses) et les *sens*. C'est que du point de vue de l'étymologie archaïque, *sentir*, « diriger », signifie « mettre en ligne (et donc en communication) » l'objet perçu et les organes sensoriels : le *sens* d'une sensation acoustique c'est l'ouïe, et le *sens* de l'ouïe c'est une sensation acoustique.

Ceci dit nous ne verrons là que des indices naturels et définirons le *signe* comme la marque d'une intention de communiquer un sens.

Mais cette intention peut fort bien être inconsciente, ce qui étend considérablement le champ de la sémiologie. Les cultures anciennes ou « prélogiques » voient dans le monde visible des messages de l'au-delà, des dieux, des ancêtres et la majeure partie de leurs savoirs et de leurs comportements se fonde sur l'interprétation de ces signes. La psychanalyse moderne récupère ce vaste domaine. Si la « sémiologie » médicale est une pure étude des indices pathologiques naturels, la psychosomatique en revanche voit dans ces symptômes des réactions de l'organisme destinées à communiquer des informations, des désirs que le sujet n'arrive pas à exprimer autrement. La psychanalyse — en particulier l'école de Lacan — considère les manifestations de l'inconscient comme un mode de la communication et un langage. La parapsychologie, de même, postule la notion de messages subliminaux non

conscients. Autant de notions que la critique, l'étude des mythes, la psychosociologie des comportements, la propagande, la publicité, etc., ont aujourd'hui récupérées sous forme d'une « psychologie profonde », que la sémiologie ne peut pas se permettre d'ignorer.

Il est bien clair, toutefois, que la signalisation routière et la psychosomatique relèvent de systèmes de signes et de modes de communication profondément différents. Il n'en reste pas moins que nous avons dans les deux cas des *signes* qui, à l'instar de tout signe, comportent deux termes : un *signifiant* et un *signifié*, à quoi il faut ajouter un *mode de signification* ou de relation entre les deux.

2. La codification. — La relation entre le signifiant et le signifié est, en tout état de cause, conventionnelle ; elle résulte d'un accord entre les usagers y compris dans le cas de signes motivés (cf. *infra*) ou d'indices naturels utilisés en fonction de signes.

Toutefois la convention peut être implicite ou explicite et c'est là une des limites (floue) qui séparent les codes techniques et les codes poétiques.

Cette analyse qui est celle des linguistes, vaut, *mutatis mutandis*, pour tous les systèmes de signes. Toutefois, la notion de convention — et en particulier de convention implicite — reste relative ; la convention a des degrés : elle peut être plus ou moins forte, plus ou moins unanime, plus ou moins contraignante.

Elle est quasi absolue — dans un code de signaux routiers, dans la notation chimique ou algébrique, etc., elle reste forte dans un protocole de politesse, dans le jeu des acteurs, dans une rhétorique plus ou moins figée et explicitée, etc. ; mais la relation entre le signifiant et le signifié peut être

beaucoup plus floue, intuitive et subjective. La ✓ signification est plus ou moins *codifiée* et à la limite nous n'avons plus que des systèmes ouverts qui méritent difficilement le nom de *codes* pour n'être que de simples systèmes d'interprétation des *herméneutiques*. C'est la limite qui sépare les *logiques* et les *poétiques* ; encore que certaines poétiques puissent être, comme on le verra, hautement codifiées.

La notion d'un signe ou d'un système de signes *plus ou moins* codifiés est fondamentale.

La codification, en effet, est un accord entre les utilisateurs du signe qui reconnaissent la relation entre le signifiant et le signifié et la respectent dans l'emploi du signe. Or cette convention peut être plus ou moins large et plus ou moins précise. Ainsi, un signe *monosémique* est plus précis qu'un signe *polysémique* (cf. *infra*, p. 35). La *dénotation* objective est plus précise que la *connotation* subjective (cf. *infra*, p. 36) ; un signe *explicite* plus précis qu'un signe *implicite* et un signe *conscient* plus précis qu'un signe *inconscient*.

Plus la convention devient vague, plus la valeur du signe varie avec les différents utilisateurs.

Cette convention, d'autre part, a un caractère statistique, elle dépend du nombre d'individus qui la reconnaissent et l'acceptent dans un groupe donné. Plus la convention est large et précise, plus le signe est *codifié*.

La codification — dans la mesure où elle est d'origine implicite — est un procès : l'usage précise et étend la convention et le signe se codifie ; il peut aussi se décodifier.

Au cours de ce procès il est difficile de tracer la limite à partir de laquelle un stimulus acquiert (ou perd) le statut de signe explicite. Cette relativité des caractères du signe est commune à la plupart des

concepts opérationnels de la sémiologie : les signes, selon le cas, sont *plus ou moins* motivés, les systèmes *plus ou moins* structurés, etc. (cf. *infra*, p. 52).

3. La motivation. — Le signe, donc, est fondé sur une relation conventionnelle (plus ou moins forte) entre le signifiant et le signifié.

On distingue deux grands types de relations selon qu'elle est *motivée* ou *immotivée* (on dit aussi *arbitraire*).

La motivation est une relation naturelle entre le signifiant et le signifié ; une relation qui est dans leur nature : leur substance ou leur forme ; elle est *analogique* dans le premier cas, *homologique* dans le second (cf. *infra*, p. 42). On dit aussi, quelquefois, *extrinsèque* ou *intrinsèque*.

L'analogie peut être *métaphorique* ou *métonymique* selon que le signifiant et le signifié ont des propriétés communes qui permet de les assimiler ou sont associés par un lien de contiguïté dans l'espace, dans le temps. L'analogie — comme la convention — a des degrés ; elle est plus ou moins forte et immédiatement évidente. Sous sa forme la plus complète l'analogie est une *représentation* : la photo, le portrait, la représentation dramatique, etc. Mais la valeur iconique de la représentation prend en général une forme plus schématique ou même abstraite dans un plan, une carte, un panneau routier, etc.

La motivation n'exclut pas la convention : la barrière schématisée qui signale un passage à niveau est, malgré sa valeur iconique, un signe conventionnel que les utilisateurs du code ne peuvent ni altérer, ni changer.

On comprend, toutefois, que la motivation libère le signe de la convention et qu'à la limite, des

signes de pure représentation peuvent fonctionner en dehors de toute convention préalable. Tel est le cas des poétiques, systèmes ouverts, créateurs de significations nouvelles. Mais ces nouveaux signes sont rapidement codifiés et absorbés par le système.

Moins la motivation est forte, plus contraignante doit être la convention et, à la limite, elle peut seule assurer le fonctionnement du signe dans lequel il n'y a plus aucune relation sensible entre le signifiant et le signifié. Le signe est dit alors immotivé et arbitraire.

Beaucoup de terminologies — en particulier d'origine anglo-saxonne — distinguent les signes motivés ou arbitraires sous les noms d'*icônes* (i. e. images) ou de *symboles* et l'on parle de symboles mathématiques ou de logique symbolique. Toutefois cette pratique a le grave inconvénient d'introduire une confusion dans l'usage du mot symbole. Traditionnellement en effet, un *symbole* « représente une chose en vertu d'une correspondance analogique » (Lalande) ; il est donc de nature iconographique. C'est dans ce sens que nous emploierons ici ce mot.

✓ Là où la signification est explicite — comme dans les sciences modernes — le signe est généralement arbitraire, car toute relation analogique risque d'altérer le sens en transférant sur le signifié des propriétés du signifiant. Mais le plus souvent les signes sont motivés dans leur principe ; toutefois, l'évolution historique tend à oblitérer la motivation et celle-ci cessant d'être perçue, le signe fonctionne par pure convention. Tel est le cas de la plupart des mots du langage articulé, mais aussi celui de beaucoup de signes dans les symboliques, les mantiques, les protocoles et autres codes sociaux.

A l'instar des langues, ces systèmes sémiologiques relèvent donc d'une double problématique selon qu'on les considère diachroniquement, du point de vue de leur histoire et de leur origine, ou synchroniquement du point de vue de leur fonctionnement dans une culture donnée.

4. Monosémie et polysémie. — Théoriquement, l'efficacité de la communication postule qu'à chaque signifié corresponde un signifiant et un seul et, inversement, que chaque signifiant exprime qu'un seul signifié. Tel est le cas des langues scientifiques, des systèmes de signalisation et, d'une façon générale, des codes logiques (cf. *supra*, p. 31).

Dans la pratique, nombreux sont les systèmes où un signifiant peut référer à plusieurs signifiés et où chaque signifié peut s'exprimer au moyen de plusieurs signifiants. C'est le cas des codes poétiques dans lesquels la convention est faible, la fonction iconique développée et le signe ouvert.

En ce qui concerne le langage articulé où la polysémie est la règle générale, il semble que la situation tienne au fait qu'on a moins affaire à un code qu'à un agrégat de codes superposés et imbriqués. Sans doute n'y a-t-il pas de codes polysémiques mais des systèmes d'expression qui recourent simultanément à plusieurs codes. Quoi qu'il en soit, il en résulte une possibilité de choix qui est génératrice du style. Dans la mesure où l'émetteur dispose de plusieurs possibilités pour formuler son message, son choix devient significatif. /

5. Dénotation et connotations. — A ce problème d'un choix est liée la distinction entre *connotation* et *dénotation*. La dénotation est constituée par le signifié conçu objectivement et en tant que tel. Les conno-

tations expriment des valeurs subjectives attachées au signe du fait de sa forme et de sa fonction : un mot « argotique », « poétique », « scientifique », etc., connote le signifié qu'il exprime ; de même un « hypocoristique », une « construction affective ». Un uniforme dénote un grade et une fonction ; il connote le prestige, l'autorité qui leur sont attachés.

Dénotation et connotation constituent deux modes fondamentaux et opposés de la signification ; et bien qu'elles se combinent dans la plupart des messages, on peut distinguer ces derniers selon qu'ils sont à dominante dénotative ou connotative : les sciences appartiennent au premier type, les arts au second.

Les codes scientifiques, essentiellement monosémiques, éliminent les possibilités de variations stylistiques et de connotations qui, en revanche, se multiplient dans les codes poétiques. Dans une formule chimique ou algébrique les écarts stylistiques sont nuls ou en tout cas très limités, alors qu'un peintre peut traiter un portrait dans un code réaliste, impressionniste, cubiste, etc. Là encore, on constate que la polysémie des signes est la conséquence de la variété des codes. Et cette superposition des systèmes sémiologiques apparaît comme un caractère de notre culture occidentale moderne.

On ne confondra pas la polysémie des signes et celle du message. L'ambiguïté du signe polysémique, en effet, est levée par le contexte et dans le message le signe n'a en principe qu'un seul sens. Mais il peut arriver que cette pluralité des sens possibles soit impliquée dans le message. On reviendra sur ce problème fondamental (cf. *infra*, p. 44).

6. *Matière, substance, forme.* — Un signe a une substance et une forme. Ainsi, dans l'acception traditionnelle de ces termes, le feu d'interdiction de la circulation routière est substantiellement un signal optique électrique et formellement un disque rouge.

Toutefois, la linguistique moderne — depuis Hjelmslev — a adopté un autre point de vue et une autre terminologie. Le disque rouge qui définit le signe en lui-même constitue la *substance* ; quant à la *forme*, elle est définie comme la relation du signal avec les autres signaux du système ; en l'occurrence la possibilité de l'opposer à un feu vert ou orange. Il en résulte qu'on doit adopter un autre terme pour désigner la nature optique et électrique du signal ; on pourra dire, par exemple, la *matière* ou le véhicule sensible.

Ainsi conçue, l'opposition entre la *forme* et la *substance* prend une valeur épistémologique nouvelle. En particulier, elle permet de distinguer d'une part une substance et une forme du signifiant, d'autre part une substance et une forme du signifié. Selon cette terminologie le concept, l'idée définissent la substance du signifié ; dans le mot *chat* l'idée abstraite de « félinité » constitue la substance du signifié alors que sa forme est dans le système conceptuel qui l'oppose à « chatte », « chien », « homme », etc.

On a, jusqu'ici, considéré les propriétés substantielles du signe. Il reste à étudier sa forme, c'est-à-dire la façon dont il s'insère dans un système.

II. — La forme du signe

1. *Le système.* — Les sémiologues opposent les procédés de signification *systématiques* et *a-systé-*

matiques ; selon la définition de E. Buyssens, reprise par G. Mounin :

« Il y a des procédés de signalisation *systématiques* lorsque les messages se décomposent en signes stables et constants : c'est le cas de la signalisation routière avec ses disques, ses rectangles et ses triangles, constituant des familles bien définies de signaux ; mais il existe des procédés *a-systématiques*, dans le cas contraire : une affiche publicitaire utilisant la forme et la couleur afin d'attirer l'attention sur une marque de lessive — ou même la série des affiches différentes employées successivement pour cette même marque de lessive » (1).

Tout en souscrivant à cette définition, on serait enclin à la nuancer ; il n'est pas sûr en particulier, que les éléments d'une affiche publicitaire soient aussi « *a-systématiques* » qu'il est dit ici. La rhétorique, par exemple, analyse en détail les règles du « portrait », de la « description » et ces règles sont observées aussi bien par la peinture que par la littérature. L'aspect et la couleur des cheveux, celle des yeux et leur forme, la distance qui les sépare sont bien les éléments d'un système dont on a montré qu'il peut être extrêmement structuré et contraignant ; par exemple dans l'iconographie religieuse. Quant à l'affiche publicitaire, le choix des couleurs, la taille, le graphisme semblent y obéir à un déterminisme beaucoup plus strict qu'il n'apparaît à première vue. C'est sans doute une des principales tâches de la sémiologie que d'établir l'existence de systèmes dans des modes de signification en apparence *a-systématiques*.

Il y a, d'autre part, plusieurs types de systèmes : « ensemble de signes stables et constants » ne correspond pas à la définition des linguistes, pour qui un système est un ensemble dans lequel les signes sont interdépendants.

(1) G. MOUNIN, *op. cit.*, p. 178.

De ce point de vue, il semble qu'on doive distinguer les systèmes avec ou sans syntaxe. Dans un panneau routier qui combine un disque de stationnement, une barre d'interdiction, un camion, il y a simple cumul des signes. Il en est de même d'un guide hôtelier qui signale l'existence du téléphone, salle de bain, service du petit déjeuner par simple juxtaposition de signes sans relations entre eux. Notre numérotation décimale, en revanche, constitue bien un système au sens linguistique du terme. D'une part, elle comporte des règles de syntaxe : et les 10 chiffres, d'autre part, sont solidaires ; un système à base différente (5, 6 ou 8 chiffres) exprimerait les nombres signifiés en combinaisons différentes, alors que dans le guide hôtelier l'absence du signe « téléphone » ne modifie pas la valeur du signe « salle de bain ». De même, dans un ensemble d'enseignes, la *botte* du cordonnier n'est pas solidaire du *gant d'or* ou du *panier fleuri*, alors que dans le blason nous avons bien des classes d'éléments : écus, quartiers, barres, couleurs, et une syntaxe dans la mesure, par exemple, où les partitions du quartier (senestre ou dextre, chef, centre ou pointe) sont signifiantes (1).

Il est bon par ailleurs de distinguer deux grands types de syntaxes : temporelle et spatiale. Dans la langue articulée, les signaux optiques, la musique, les signes sont dans des rapports de succession dans le temps ; la peinture, le dessin, les différents modes de représentation graphique disposent les signes dans l'espace. Beaucoup de systèmes sont mixtes : la danse, le cinéma, etc.

Ainsi, on distinguera : les ensembles *a-systématiques* et les systèmes comportant une *morphologie*,

(1) *Le blason*, « Que sais-je ? », n° 336.

c'est-à-dire des signes stables et constants, constitués en classes ; les systèmes *a-syntaxiques* et *syntaxiques*, dans lesquels les classes morphologiques assument leur valeur en fonction de leur position dans le message ; les syntaxes temporelles, spatiales, mixtes.

2. **L'articulation.** — Au problème de la structure est lié celui de l'articulation. Un message est articulé lorsqu'il est décomposable en éléments signifiants. « Signifiant » est évidemment la condition de toute entité sémiologique ; ainsi, le camion des panneaux de la circulation routière peut se décomposer en roues, châssis, cabine, mais la présence ou l'absence de ces éléments ne modifient pas la valeur du signe ; alors que l'absence de veston ou sa permutation avec un chandail changent la signification d'un costume.

De ce point de vue, le langage présente une situation particulière parmi les systèmes de signes du fait de sa *double articulation*. En effet, on peut opérer une première réduction du message en morphèmes (radicaux, affixes, désinences) qui correspondent chacun à un signifié particulier. Ensuite, on peut analyser ces morphèmes en phonèmes, la permutation du phonème correspondant à un changement de sens (*rang/sang* ; *rage/sage* ; *rire/sire*, etc.), mais, comme on le voit dans ces exemples l'opposition *r/s* ne correspond pas à une opposition sémantique fixe, alors que l'opposition entre *rouleur*, *laveur*, *loueur*, etc., d'une part et, de l'autre, *roulage*, *lavage*, *louage*, etc., correspond bien à une même opposition sémantique : « agent/résultat de l'action ».

On ne confondra pas les deux articulations avec les niveaux syntaxiques. En effet, en première articulation, on peut distinguer plusieurs niveaux :

phrase, proposition, syntagme, mot, morphème ; mais chacun de ces signes complexes ne sont que les combinaisons successives des signes de base porteurs des éléments de sens qui sont récupérés à chaque niveau. En deuxième articulation, ces composantes sémantiques cessent d'être présentes ; les phonèmes ont pour fonction de différencier et de distinguer les morphèmes, mais ne sont pas en eux-mêmes porteurs de la signification.

On ne confondra pas non plus la double articulation avec les transcodages et les niveaux de lecture : si la casquette de Charles Bovary assume une signification (balourdise du personnage), c'est dans un autre code (littéraire) indépendant du code linguistique ou iconographique dans lequel elle a été d'abord signifiée.

On considère, en général, que la double articulation est une propriété exclusive des langues articulées et qui les distinguerait de tous les autres systèmes de signe (1). En fait, on a surtout étudié de ce point de vue les différents systèmes de communication technique. Mais peut-être ne serait-il pas impossible d'appliquer cette notion aux codes poétiques tels que nous les avons définis plus haut (cf. p. 32). Le code de notation musicale est à double articulation ; et tel semble bien être celui de la plupart des danses.

3. L'homologie. — La notion d'articulation a été jusqu'ici appliquée aux signifiants. Mais les signifiés peuvent aussi être ou non articulés. Et lorsqu'ils le sont les uns et les autres, il peut y avoir

(1) G. Mounin a montré que le système des numéros téléphoniques est doublement articulé (cf. G. MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, p. 121). Mais de tels codes semblent bien exceptionnels.

ou non correspondance entre les deux systèmes.

En effet, un ensemble signifié peut être réduit à des éléments conceptuels formant un système de traits opposables. Ainsi *cheval* s'oppose à *jument* par le trait *masculin/féminin*.

Cette opposition, en l'occurrence, n'est pas reflétée par les signifiants ; mais elle peut l'être dans des mots du type : *chien/chienne*, *lion/lionne*, *chat/chatte*, etc. Dans ce cas, l'articulation des signifiants correspond à celle des signifiés ; il y a *homologie* entre les deux termes.

Cette *homologie* peut s'étendre sur tout un système. Par exemple, les noms de rues de New York avec ses avenues verticales et ces rues horizontales numérotées dans l'ordre de leur succession naturelle, constituent un système de signification fondé sur l'homologie de la structure signifiante et de la structure signifiée.

L'*homologie* est une *analogie structurelle*, les signifiants étant entre eux dans la même relation que les signifiés, alors que l'*analogie* (proprement dite) est substantielle. L'homologie n'exclut pas l'analogie et les deux caractères peuvent se combiner. Ainsi le vaste système qui, dans la langue populaire, assimile l'homme à l'animal est à la fois homologique et analogique. Les *crins* et les *cheveux*, la *gueule* et la *bouche*, les *pattes* et les *jambes* ou *maines*, les *crocs* et les *dents* sont dans un rapport analogique terme à terme et les deux ensembles sont homologues.

Théoriquement, les signifiants et les signifiés peuvent être ou non structurés ; ce qui donne quatre combinaisons. Dans chacun de ces quatre cas les signes (ou partie des signes) peuvent être arbitraires ou motivés analogiquement. Lorsque les deux ensembles sont structurés, les signes

peuvent être arbitraires dans la mesure où les deux structures ne se correspondent pas et homologues dans le cas contraire. Ils peuvent aussi être analogues. Un exemple *ad hoc* permettra de comprendre ce mécanisme. Il existe des petites agrafes de plastique ou de métal qu'on accroche au rebord des verres pour les reconnaître dans une réunion. Elles représentent souvent des animaux et chaque invité reçoit la sienne. Dans la plupart des cas il n'y a aucune relation entre les différents insignes non plus qu'entre chacun d'eux et la personne ou le verre à qui il a été attribué. Mais on peut facilement construire un système des signifiants comportant des catégories telles que : *mammifères*, *oiseaux*, *reptiles*, éventuellement intégrés dans un système plus vaste opposant *animaux* à *plantes*, *édifices*, etc. On pourra, de même, ajouter d'autres traits tels que des *couleurs*. Les insignes ainsi classés peuvent être distribués arbitrairement ; mais on peut aussi imaginer un classement des boissons avec ou non correspondance des deux systèmes. Ainsi les « hommes » auront un *animal*, les « femmes » une *plante*, les « alcools » seront *rouges* ou *jaunes*, les « boissons non alcoolisées » *bleues* ou *vertes*, etc. On pourra, d'autre part, instaurer une analogie par l'attribution de couleurs *chaudes* aux « alcools » et de couleurs *froides* aux « jus de fruits ».

La plupart de nos sciences et de nos connaissances reposent sur de tels systèmes : les signifiants forment des classes d'éléments qui s'articulent, c'est-à-dire nouent entre eux certains types de relations, cependant que les signifiés présentent une structure homologue. En théorie et étymologiquement (c'est-à-dire à l'origine), on structure la réalité signifiée et ensuite on la nomme en construisant un système de signifiants homologues et de

préférence non entachés d'analogie ; en pratique on cherche dans la réalité un système de structure voisine qu'on utilise comme signifiant : on nomme les facultés de l'âme d'après des fonctions corporelles, l'organisation sociale d'après la configuration céleste, etc. Le système signifiant est alors une grille qu'on applique sur la réalité signifiée et qui lui donne sa forme.

La science ne procède pas autrement lorsqu'elle *emprunte un modèle* à une science voisine. C'est aussi ce que nous faisons lorsque nous *interprétons* un texte, plaquant sur *Phèdre* ou *Les Fleurs du Mal* la grille freudienne, marxiste, existentialiste. La plupart des connaissances anciennes sont de ce type. L'analyse de cette « pensée sauvage » en montre tous les pièges, car l'homologie n'est féconde que dans la mesure où le système signifiant découpe le réel selon des relations réelles (cf. *infra*, p. 64). Organiser et nommer la société humaine sur le modèle de la configuration astrale est un modèle très pratique du fait que les relations entre les astres sont exactes, objectives, stables et vérifiables ; mais ce faisant on risque de figer les relations humaines et, d'autre part, de leur prêter des propriétés qui lui sont entièrement étrangères. Et quand la réalité céleste a été elle-même nommée à partir d'un bestiaire analogique, les trois systèmes échangent et confondent leurs valeurs. Car vient toujours le moment « poétique » où les signes sont confondus avec les choses. Lévi-Strauss a montré d'une façon remarquable cette récurrence de l'analogie. Comment, par exemple, les systèmes totémiques sont, dans leur principe, des procédés de nomination et de classification arbitraires à fonction purement distinctive, mais dont la substance déteint sur le signifié en lui attribuant analogique-

ment des propriétés qui ne sont pas les siennes (1). C'est pourquoi le sens des mythes « ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés ». Hjelmslev dirait à leur forme et non à leur substance (cf. *supra*, p. 37).

Michel Foucault, de même, dans *Les mots et les choses*, oppose la connaissance préclassique qui fonde la signification sur la ressemblance du signifiant et du signifié alors que la science moderne ne signifie que la relation ontologique qui détermine le sens :

« Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens ; appelons sémiologie l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement : le xvi^e siècle a superposé sémiologie et herméneutique dans la forme de la similitude. Chercher le sens, c'est mettre à jour ce qui se ressemble. Chercher la loi des signes, c'est découvrir les choses qui sont semblables. La grammaire des êtres c'est leur exégèse. Et le langage qu'ils parlent ne raconte rien d'autre que la syntaxe qui les lie » (2).

Cette distinction entre deux modes de signification fondamentaux : analogiques et homologues est la clé de notre culture scientifique. Elle permet d'opposer, d'une part, la science au savoir traditionnel ; d'autre part, les arts aux sciences.

C'est l'homologie des différents systèmes : astral, numérique, alchimique, physiognomonique, etc., qui donne à la pensée antique et médiévale son extraordinaire unité : l'architecture, la musique, la rhétorique, la philosophie, etc., constituent des codes homologues dont les sens sont superposables et interchangeables.

(1) Cf. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Plon.

(2) M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, p. 44.

III. — Les modes de la communication

Supposons un agent de ville à un carrefour :

- il a un uniforme ;
- il règle la circulation ;
- il m'indique le chemin de la gare sur un plan.

Il y a là trois types de communication :

- l'uniforme m'indique l'identité de l'individu ;
- les mouvements du bâton blanc m'enjoignent de m'arrêter ;
- le plan me fait connaître la disposition des lieux.

La communication concerne dans le premier cas l'être, dans le second l'action, dans le troisième le savoir.

Nous dirons qu'il y a respectivement *indication*, *injonction*, *représentation*.

Reprenons maintenant ces trois exemples mais dans une autre situation. Notre sergent de ville :

- met son uniforme pour se rendre au mariage de son cousin de Bastia ;
- règle le ballet de la circulation dans la parade annuelle de la Police ;
- peint un tableau naïf représentant un sergent de ville guidant un aveugle.

Les mêmes signes ont un sens différent dans les deux séries de situations. L'uniforme est simplement l'indice d'une fonction dans le premier cas et dans le second il exprime la volonté de manifester l'appartenance à cette fonction jugée honorifique, de marquer la solennité de la cérémonie. Dans le cas de la parade, de même, il n'est pas question de régler effectivement la circulation mais de rappeler symboliquement tout ce que cette activité suppose

de cohérence, de rigueur, d'impassibilité, de nécessité. Le tableau, enfin, ne nous met pas simplement sous les yeux un sergent de ville, mais nous fait savoir comment l'auteur le voit et le juge ; mettant en relief la bonté du personnage, son dévouement à la collectivité. Autrement dit, dans les trois premiers cas nous avons une communication objective portant uniquement sur la nature de la situation. Dans les trois autres, l'émetteur porte sur cette situation un jugement qu'il désire faire partager au destinataire.

A chacune de ces six situations correspondent des modes et des moyens de communication particuliers qui permettent de dresser, en gros, le tableau suivant :

	Etre	Agir	Savoir	
Codes logiques objectifs	Insignes	Signaux	Sciences	Dénotation Attention
Codes esthétiques subjectifs	Modes Usages Comportements	Rites Fêtes Jeux	Arts et Littératures	Connotation Participation
	Indication	Injonction	Représentation	

Les termes adoptés ne le sont ici que pour la commodité et le temps de notre exposé, en l'absence d'une terminologie sur laquelle l'accord de notre science ne s'est pas encore fait. Il est clair, par ailleurs, que si certains systèmes se laissent enfermer dans ce cadre, la plupart le débordent et utilisent des signes mixtes et complexes. Il n'en reste pas moins que ce schéma distingue bien les deux grands types de signes qui correspondent à ce que les linguistes appellent « la double fonction du langage » : les signes de l'intelligible objectivisé et rationalisé

et ceux de l'expressivité, de l'émotion subjective et du désir. C'est un des caractères de notre culture occidentale moderne de séparer ces deux plans de notre expérience ; ils tendent à se confondre, en revanche, dans les cultures archaïques, prélogiques où les programmes d'action (chasse, guerre, agriculture, etc.) sont ritualisés et où les arts se confondent avec les techniques.

Un autre problème est posé par les conditions de la communication. Elle comprend, en effet, un message (et son véhicule), un émetteur et un récepteur, un référent et un code (cf. *supra*, p. 9). La présence ou l'absence de chacun de ces éléments détermine des types de communication particuliers.

Le message et le récepteur sont nécessairement présents mais l'émetteur peut être absent, par exemple, l'expéditeur d'une lettre. Le code est généralement absent du fait qu'il est mémorisé par les utilisateurs ; on peut cependant avoir à l'utiliser sous forme de dictionnaire dans une traduction ou de grille de déchiffrement dans un message cryptographique. Mais les codes se distinguent surtout du fait qu'ils impliquent ou non la présence de l'émetteur et celle du référent. Le langage articulé, les codes gestuels, les signaux corporels, les codes vestimentaires exigent la présence de l'émetteur qui est lui-même le véhicule du message. Il en résulte cette contrainte fondamentale que émetteur et récepteur doivent être en présence. Mais le message peut être transcrit et reporté sur un autre véhicule : par exemple sous forme d'écriture ou de transcription phonographique pour le langage articulé. Il est inutile de souligner l'importance de cette libération de l'émetteur dont les principales étapes sont l'invention de

l'écriture, celle de l'imprimerie et aujourd'hui des divers moyens audio-visuels.

Un autre problème est posé par la présence ou l'absence du référent qui peut être lui-même porteur du message. Tel est le cas des indices : une marque d'abattage sur un arbre, les insignes, les enseignes, les marques de fabrique et la plupart des signaux. Il peut arriver aussi que le référent soit l'émetteur qui se désigne lui-même au moyen d'un insigne, d'un vêtement. Dans les arts d'imitation qui sont des images du référent, c'est cette image qui est porteuse des marques et indices de signification. Mais cette dernière fonctionne à un deuxième niveau où elle est conditionnée par la nature et les limites du code de représentation. La représentation dramatique ou picturale d'une cérémonie (un sacre, un mariage, etc.), conditionne la forme des indices cérémoniels. On comparera, à cet égard, le cinéma parlant et le muet ; ce dernier, faute de pouvoir reproduire la voix, transfère la signification sur les gestes, la mimique, le costume. La sémiologie de la composition est, de même, très différente dans la peinture avec ou sans perspective : le centre du tableau n'y est pas à la même place, la taille des personnages n'y a pas la même signification.

D'une façon générale, plus un mode de représentation est pauvre, plus la codification des signes est forte.

IV. — Le sens : codes et herméneutiques

Les dictionnaires nous donnent deux définitions du mot *sens* : « idée que représente un signe » et « idée à laquelle un objet de pensée peut être rapporté ». Il y a le sens du mot *vie* et le sens, de la « vie » : la « vie », qu'est-ce que ça veut dire, à quoi

ça rime, qu'est-ce que ça signifie ? Au Moyen Age on a deux mots, *le sens* (latin *sensus*) ou signification immédiate, ce qui tombe sous le sens, et le *sen* (germ. *sinno*, « direction ») qui désigne l'au-delà du sens, sa visée. L'évolution linguistique a malheureusement confondu les deux formes et, sinon confondu les deux acceptions, en tout cas sérieusement obnubilé leurs limites et par là même celles de deux sémiologies.

Au début de *Madame Bovary*, Flaubert décrit la monstrueuse casquette de son héros ; il le fait au moyen de mots et ces mots pourront être transcrits par un illustrateur sous forme d'un dessin fait de traits et de couleurs. Mots et dessin sont des signes dont cette casquette est le sens. Mais à son tour elle signifie : elle est le signe de la balourdise de Charles, de son manque de goût, de sa gaucherie dans ses rapports avec ses camarades.

La casquette est donc à la fois sens signifié et signe signifiant. Mais le sens ne s'arrête pas là : la balourdise de Charles est le signe de ses rapports avec Emma ; ses rapports avec Emma sont le signe d'une certaine forme de mariage ; cette forme de mariage est le signe d'une situation culturelle, etc.

Le sens est une relation et cette relation enveloppe chaque sens dans un nouveau sens. Si donc la sémiologie doit être la science des signes, elle englobe tout le savoir, toute l'expérience car tout est signe : tout est signifié et tout est signifiant.

Toutefois, notre exemple postule une distinction entre deux types de signes. Les mots désignent la casquette, le dessin la représente ; c'est là leur fonction explicite et qu'ils assurent (chacun selon une technique différente) en vertu d'un système de conventions qui fait l'accord des lecteurs. Lorsqu'en revanche nous disons que cette casquette

est la marque de la gaucherie de son propriétaire nous avons bien affaire à un signe, mais d'une tout autre nature. Il n'y a aucun code qui exige que cette *casquette* soit signe de « gaucherie et de mauvais goût » et, d'autre part, l'accord des lecteurs est loin d'être unanime ; certains peut-être la trouveront admirable et verront dans Charles une victime de l'incompréhension. C'est une question d'interprétation.

Dans le premier cas, on a un *code*, c'est-à-dire un système de conventions explicites et socialisées ; dans le second, une *herméneutique*, système de signes implicites, latents et purement contingents. Non qu'ils ne soient pas conventionalisés ni socialisés, mais d'une façon plus lâche, plus obscure et souvent inconsciente. Ainsi, la botte métallique servant d'enseigne à la boutique d'un cordonnier, le dessin d'une botte dans un catalogue de chaussures, la botte militaire, insigne des corps de cavalerie, etc., relèvent d'un *code* ; en revanche, la botte du cousin Gontran qui se prend pour un gentleman-farmer, celle du fils de la concierge qui est membre du gang des archanges de la Maube, celle de la dame du cinquième qui est écuyère en chambre, etc., sont autant de variations d'une *herméneutique* latente qui, dans notre culture, associe la botte à des idées de « prestige social », « commandement », « virilité », etc.

On reconnaît là les deux modes de significations opposées que nous avons distingués plus haut sous les noms de signes logiques, techniques et signes affectifs, esthétiques ; encore que les deux notions ne se recouvrent pas exactement.

Le message présente donc deux niveaux de signification : un sens technique fondé sur un des codes ; un sens poétique qui est donné par le récep-

teur à partir de systèmes d'interprétation implicites et *plus ou moins* socialisés et conventionalisés par l'usage. Et à mesure qu'un consensus s'instaure sur la signification de tels signes, on peut considérer qu'ils acquièrent le statut de code technique. Si, en effet, la relation entre l'objet esthétique et sa signification ne peut être donnée que comme une évidence immédiate et implicite, toutefois à mesure que cette évidence est reconnue et acceptée, le signe est repris, répété et sa valeur se conventionalise : l'œil est le « miroir de l'âme », le cou le signe de la « force vitale », etc. et le peintre utilise ces conventions en agrandissant l'œil de son modèle ou en allongeant son cou. Ces rhétoriques, ces « écritures » sont des codes ; il en est de même d'une mantique dans la mesure où le devin reconnaît à chaque signe ou combinaison de signes un sens convenu et invariable.

Mais les codes techniques signifient un système de relations objectives, réelles, observables et vérifiables (ou supposées telles), alors que les codes esthétiques créent des représentations imaginaires qui prennent valeur de signes dans la mesure où elles se donnent comme un double du monde créé : le message esthétique est l'analogue du surréel, de l'Invisible, de l'Ineffable ou d'une réalité que les signes techniques ne sont pas ou n'ont pas été jusqu'ici capables d'exprimer ; c'est-à-dire d'observer, de vérifier et d'affecter d'un signe conventionnel et unanimement accepté.

Le sens logique est entièrement codé, enfermé et virtuellement contenu dans le code, alors que la représentation esthétique n'est jamais que partiellement codée et demeure un champ de relations plus ou moins ouvertes à la libre interprétation du récepteur.

Ce degré de codage varie évidemment avec les genres, les époques, les cultures. Dans le Western, par exemple, les personnages, les situations, les comportements sont étroitement conventionalisés.

Il y a donc des codes techniques dont la fonction est de signifier une expérience rationnelle et des codes poétiques dont la fonction est de créer un univers imaginaire à travers lequel on signifie une expérience irrationnelle ou, dans tous les cas, échappant à la prise des signes techniques. Il y a, enfin, au-delà des codes poétiques conventionalisés, tout le domaine d'une herméneutique qui recouvre des relations neuves échappant à toutes conventions, ou des conventions inconscientes, ou enfin d'anciennes conventions dont le sens s'est perdu et nous échappe.

La langue récupère tous ces systèmes puisque tout ce qui est signifié d'une façon quelconque peut être exprimé au moyen de mots : on décrit un tableau, une fête, une carte routière, une formule chimique, un rêve. C'est pourquoi on ne s'étonnera pas de trouver dans la langue tous les types de signes et toutes les formes de la signification.

Le problème — tout arbitraire et pure matière de définition — est de décider où s'arrête la compétence d'une sémiologie. Pour les uns, c'est tout le domaine de la signification et il est immense. Pour les autres — dans une acception restreinte — c'est l'étude des signes de communication non linguistiques : codes de signalisation, rites, cérémoniaux, codes de politesse. Ce qu'en gros nous désignons ici sous le terme de codes techniques ou logiques.

D'autres placent dans la sémiologie les codes esthétiques ou poétiques : arts et littérature,

comportements socialisés (qui sont des arts de la vie sociale), en y incluant ou non les herméneutiques. Mais comment définir les limites entre ces différents types de signification ?

Tout est signe et signe foisonnant : les arbres, les nuages, les visages, les moulins à café... sont emmaillotés de couches d'interprétations qui travaillent et feuilletent la pâte sémantique.

Sur l'existence de cette signification et les caractères sur lesquels elle se fonde, tout le monde est à peu près d'accord. Mais dans la perspective d'une sémiologie généralisée, les différents types de signes sont « plus ou moins signifiants » si bien qu'il devient souvent difficile d'en délimiter le champ. En effet, il est possible d'opposer, d'une part, les codes explicites socialisés dans lesquels le sens est une donnée du message résultant d'une convention formelle entre les participants, d'autre part, les herméneutiques individuelles et plus ou moins implicites dans lesquelles la signification résulte d'une interprétation du récepteur. Mais il est autrement difficile de définir la nature exacte des systèmes mixtes que sont les poétiques, les rhétoriques, les maniques, les symboliques, les mythologies dont certains sont des herméneutiques en voie de codification, d'autres d'anciens codes en cours de décodification.

CHAPITRE III

LES CODES LOGIQUES

On a, au cours des pages précédentes, distingué deux grands modes de l'expérience : objective-intellective et subjective-affective.

C'est la fonction des codes techniques logiques de signifier l'expérience objective et la relation de l'homme avec le monde.

On en distinguera plusieurs types : les codes de connaissance sous la double forme de la connaissance scientifique et du savoir traditionnel ; les systèmes de signalisation et les programmes d'apprentissage et de travail qui sont des codes de l'action, enfin, on ajoutera — faute d'une meilleure place — les codes paralinguistiques, relais, substituts et auxiliaires de la langue articulée.

I. — Les codes paralinguistiques

Ils sont, comme on vient de le dire, de trois types selon qu'il s'agit d'un simple recodage, d'un code autonome, ou d'un code parallèle employé concurremment avec le langage.

1. Les relais du langage. — Sous ce nom nous rangerons les différents *alphabets*.

Tels sont l'*écriture alphabétique* (et éventuelle-

ment syllabique), le morse, le braille, les pavillons à bras de la marine, l'alphabet digital des sourds-muets, et différents types de tam-tam dont une des formes les plus frustes est l'alphabet des prisonniers : 1 coup pour A, 2 coups pour B, 3 coups pour C, etc. De ce type relèvent aussi les codes *cryptographiques* qui remplacent les lettres de l'alphabet par des chiffres ou toutes autres figures ; ou qui en brouillent l'ordre normal selon des règles

Graphique Pavillons Morse Sémaphore

A		· —	
B		—	
C		— · — ·	
D		— ..	
E		·	
F		.. — ·	
G		— — ·	

convenues. Leur fonction est de remplacer le langage articulé chaque fois que son utilisation est soumise à des contraintes temporelles et spatiales. A cet effet on transpose les sons en lettres et les lettres dans toute autre substance appropriée. L'écriture transforme les sons en signes visuels spatialisés, qui en permettent la conservation et la transmission à distance. L'alphabet digital des sourds-muets est visuel, le braille tactile. Le morse est multiple : acoustique, optique, graphique, électrique.

Un même message peut être l'objet de plusieurs codages successifs : un message oral sera écrit, ce message écrit sera cryptographié, et ce dernier transcrit en morse ; d'abord sous une forme tactile (par manipulation d'un levier), forme elle-même recodée en impulsions électriques, elles-mêmes inscrites en points et traits graphiques.

Dans tous les cas ces codes substitutifs passent par le langage articulé. C'est pourquoi, en dépit de leur universalité, ils ne sont compréhensibles que dans la langue ainsi recodée.

2. Les substituts du langage. — Les codes alphabétiques ne sont, on l'a vu, que des relais du langage articulé et passent nécessairement par lui.

Le signe A de l'alphabet ou le . — du morse ne sont que des simples transcriptions du son *a*. Seule a changé la substance du code mais non sa forme. Les idéogrammes du chinois, en revanche, ont leur sens propre ; il y a un signe pour désigner la « maison », le « ciel », l' « arbre ». Il en est de même des hiéroglyphes et des pictogrammes. Il s'agit de codes autonomes et indépendants du langage articulé : les lettrés chinois peuvent correspondre sur toute l'étendue du pays alors que leurs dialectes

maternels ne leur permet pas de se comprendre. Tels sont les signaux par « fumées » des Indiens, les signes de connivence des argots et des sociétés secrètes, etc. Parmi ces substituts du langage, l'un des plus élaborés est le langage gestuel des trapnistes qui comporte plus de 1 300 signes. Ainsi, *heure* s'exprime « en joignant les poings à sa hauteur et en bougeant les petits doigts » ; *soir*, « en pressant l'index sur l'œil » ; *nuit*, « en pressant le pouce et l'index sur les deux yeux ». La traduction en langue étrangère est un recodage de ce type, de même la mise en film d'une pièce de théâtre ou d'un roman ; la peinture d'un récit de bataille ou, au contraire, la description d'un tableau.

Voici, à titre d'exemple, un message pictographique. Il s'agit d'une lettre d'amour écrite par une jeune fille de la tribu sibérienne des Youkaghirs. La flèche de droite représente la jeune fille, celle de gauche son soupirant.



La figure enfermant la flèche représente la maison. De la maison du soupirant on ne voit que le toit, ce qui indique son éloignement. Celle de la jeune fille a des solives entrecroisées, ce qui exprime sa tristesse (1).

(1) Reproduit d'après *L'homme et son langage*, Paris, Tallandier, p. 109.

3. Les auxiliaires du langage. — La communication linguistique repose sur l'emploi de signes articulés.

Mais le discours s'accompagne souvent de signes parallèles : intonations, mimiques, gestes. Il s'agit d'indices naturels, spontanés, à fonction purement expressive mais certains peuvent être conventionnalisés aux fins de la communication. Le haussement des épaules, le relèvement du sourcil, le mouvement horizontal ou vertical de la tête sont des signes et qui varient d'une culture à l'autre ; les Grecs, par exemple, hochent la tête de bas en haut, en signe de dénégation.

Ces codes peuvent être très élaborés dans certaines cultures ; l'Italien qui « parle avec ses mains » ne se livre pas à une vaine gesticulation comme on pourrait le croire de l'extérieur, chaque geste a sa signification propre.

Ces auxiliaires du langage prennent une grande importance dans certaines formes d'expression : *théâtre, danse, rites*, et leur fonction est plutôt expressive que technique (cf. *infra*, p. 103).

A) *Les codes prosodiques* utilisent les variations de hauteur, de quantité et d'intensité de la parole articulée.

La sémiologie les a jusqu'ici abandonnés à la linguistique mais cette dernière ne les a jamais vraiment étudiés. L'erreur commune est de les considérer comme des éléments plus ou moins marginaux du code grammatical prédicatif, qu'on étudie quelquefois sous le nom de marques supra-segmentales. En fait il s'agit d'un code parallèle, étroitement imbriqué dans le code prédicatif mais qui en est parfaitement distinct tant par sa nature que par sa fonction et son fonctionnement sémio-

logiques. Rien ne le montre mieux que l'échec de la grammaire pour récupérer et intégrer ces catégories prosodiques que sont l'interjection, l'impératif, le vocatif (cf. *Syntaxe du français*, chap. V, « La syntaxe expressive »).

Mais le critère décisif est dans le fait que la langue présente un double niveau d'articulation (cf. *supra*, p. 40), caractère dont les signes prosodiques sont dépourvus.

Le code prosodique joue un rôle important dans la communication affective et ces indices d'origine naturelle sont en fait hautement socialisés et conventionnalisés comme le montre la diction des acteurs.

B) *Le code kinésique* utilise les gestes et les mimiques. Il s'agit encore d'un code parallèle étroitement associé à la parole et, tout particulièrement, aux signes prosodiques.

Le caractère conventionnel de ces signes naturels et spontanés en apparence a été depuis longtemps démontré.

Leur étude est l'objet d'une science récente qui s'est développée aux États-Unis. Le problème sera repris plus bas dans le cadre des codes de la communication sociale où les « langages gestuels jouent un rôle particulièrement important » (cf. *infra*, p. 103).

C) *Le code proxémique* utilise l'espace entre l'émetteur et le récepteur.

La distance que nous maintenons entre nous et notre interlocuteur, la place que nous occupons dans un cortège ou autour d'une table, etc., sont autant de signes de notre statut social, et constituent un code élaboré qui varie avec les cultures.

La *proxémique* qu'on retrouvera plus loin avec la *kinésique* constitue, comme cette dernière, une science récente née aux Etats-Unis (1).

II. — Les codes pratiques : signaux et programmes

Les *signaux* et les *programmes* ont pour fonction de coordonner l'action au moyen d'injonctions, instructions, avis ou mises en garde.

Les premiers permettent de régler la circulation ou des mouvements d'ensemble ; les seconds sont des systèmes d'instruction en vue d'effectuer un travail, tels le programme d'une chaîne de montage ou un patron de couturière.

Parmi les systèmes de signalisation, les plus connus sont les codes de circulation routière, ferroviaire, aérienne, maritime et fluviale. Rentrent dans cette catégorie les signaux avertisseurs : cloches et tocsins, batteries de tambour, sonneries de clairon, de cor, de sirènes, qui peuvent être élaborées. Ainsi les sonneries militaires distinguent : le réveil, la générale, le boute-selle, l'appel, la retraite, la charge avec, le cas échéant, des variantes pour les différents corps ou unités.

Tous les modes de travail en commun utilisent des systèmes de signaux ; depuis le *ho-hisse* des marins qui halent une drisse jusqu'aux plus complexes programmes d'une chaîne de production ou d'un ordre de bataille.

Les uns sont très simples comme la canne blanche des aveugles, les autres très riches comme le code de la route qui comprend plusieurs centaines de

(1) Pour ces problèmes lire *Pratiques et langages gestuels*, in *Langages*, n° 10, juin 1968 (Didier-Larousse), où on trouvera un exposé et une bibliographie de la question.

signaux de substance et de formes les plus diverses : feux, couleurs, images, lettres, avertissement sonore, etc.

La nature de ces systèmes dépend, d'une part, de leur champ sémiologique, c'est-à-dire des informations et ordres qu'ils doivent transmettre ; et, d'autre part, des conditions de l'émission et de la réception. Comment, par exemple, un aviateur accidenté peut-il communiquer avec des avions survolant le lieu de l'accident ? Des cris sont hors de question, des gestes ou des pavillons peu distincts au-delà d'une certaine distance, des feux peu visibles pendant le jour. Le problème est résolu par un carré d'étoffe, bleu à l'endroit et jaune à l'envers, qui peut être replié selon un code qui comporte 12 signaux, correspondant à des demandes d'eau, de nourriture, de médicaments, de combustible.

Faute de pouvoir inventorier, ici, l'ensemble de ces systèmes, voici, à titre d'exemple, quelques aperçus sur la *signalisation routière*. Elle est particulièrement importante du fait qu'elle intéresse la plupart des citoyens et pour une partie considérable de leur activité. G. Mounin a calculé que le code de la route utilise près de 150 signaux distincts (sans parler des 230 informations fournies par les plaques minéralogiques nationales et étrangères).

Soit :

- 87 panneaux de signalisation routière appartenant à cinq catégories sémantiques : danger, stop, interdiction, obligation, stationnement ;
- 25 à 30 signaux par feu : rouge, vert, orange ; clignotants de direction, freinage, marche arrière ; déboîtage, position nocturne, gabarit, convois exceptionnels ;

- une vingtaine de bandes de circulation : passages cloutés, bandes jaunes continues ou non, cérames jaunes ou rouges de non-stationnement ;
- 5 signaux concernant la nature du transport ;
- sans compter les signaux à bras des agents de la circulation fixes ou roulants.

G. Mounin constate, par ailleurs, qu' « un automobiliste enregistre en moyenne dans sa droite dans le sens de la marche 200 à 250 signaux sur 100 km de route nationale à grand trafic et jusqu'à 500 signaux par 100 km en y comprenant la traversée des villes : le trafic en ville à lui seul utilise entre 800 et 1 000 signaux sur 100 km, en comptant seulement les panneaux de signalisation du code de la route, qui ne sont pas les seuls signaux de la circulation » (1).

Les systèmes de signaux varient selon leur complexité et leur degré de structuration. Ils se distinguent aussi par la nature des signes utilisés. Les uns sont arbitraires, tels les feux de la circulation routière ou maritime, les autres iconographiques tels les panneaux signalant la proximité d'une école, d'un passage à niveau, etc.

Ils ont en commun leur caractère strictement monosémique, un haut degré de conventionalité qui est toujours explicite et contraignante. Enfin, la plupart, sont aujourd'hui internationaux.

Il existe toutes sortes de signaux. On a déjà évoqué les avertisseurs, les sonneries et batteries ; à quoi on ajouterait les cris de guerre (et de jeux), les signaux par fumée, feux, etc. ; les brisées de chasse, les codes utilisés par les mendiants, les malfaiteurs,

(1) G. MOUNIN, Les systèmes de communication non linguistiques..., *B.S.L.P.*, LIV, 1959.

autant de moyens de transmettre des instructions en vue d'une action individuelle ou collective.

Dans le cas d'une action complexe et élaborée le signal prend la forme d'un programme. Un programme est un « ensemble ordonné et formalisé des opérations nécessaires et suffisantes pour obtenir un résultat ; (un) dispositif permettant à un mécanisme d'effectuer ces opérations : programme sur bande perforée, magnétique, programme d'un calculateur, d'un ordinateur » (1).

III. — Les codes épistémologiques

Les insignes et les signaux sont des signes de communication ; leur fonction explicite est de nous renseigner sur l'identité des individus (ou des groupes) et de transmettre des informations propres à coordonner l'action.

Les signes, par ailleurs, peuvent avoir pour fonction de représenter une réalité complexe en en faisant connaître la structure. Tout savoir, en effet, consiste à établir un système de relations entre les éléments constituant le champ d'une expérience ; et ces relations, une fois observées ou postulées, doivent être signifiées.

Le savoir a donc une double face : un système épistémologique (signifié) et un système sémiologique (signifiant), l'objet de la sémiologie étant précisément d'établir la nature de la relation entre

(1) Cette définition d'un de nos plus récents dictionnaires montre l'importance prise par cette notion avec l'avènement de l'automatisation. Mais la cybernétique est une discipline que nous avons choisi d'ignorer, encore qu'elle eût facilement trouvé sa place dans le cadre d'une sémiologie.

Pour le problème de la programmation automatique, consulter, *La cybernétique*, « Que sais-je ? », n° 688. Le programme prend souvent la forme d'un plan figuratif : plan de construction, schéma de montage, diagrammes, organigrammes, etc.

ces deux systèmes. C'est la caractéristique des sciences modernes que les relations y sont signifiées au moyen d'un système de signifiants *ad hoc* spécialement conçus à cet effet et conformément à une axiomatique objective. Les savoirs traditionnels, en revanche, empruntent des modèles pragmatiques à la réalité déjà connue et codée. Le nouveau système épistémologique est représenté à travers une autre *épistèmê* de forme analogue ou supposée telle.

Sous ces deux formes, les systèmes sont innombrables. On se contentera, à titre d'exemple, de décrire brièvement ici quelques codes scientifiques et un certain nombre de mantiques, qui constituent les formes les plus typiques d'un savoir systématique dans les cultures populaires.

1. Les codes scientifiques. — La science est signifiée par la langue commune au sein de laquelle chaque science et objet de connaissance a sa langue particulière reposant sur des procédés de signification appropriés. On se reportera à cet égard à notre ouvrage sur les *Mots savants* (1).

Mais ces langues scientifiques, quel que soit leur degré d'autonomie, se trouvent, au sein de la langue, exposées à toutes sortes de contamination (polysémie, analogie, connotations, etc.), qui en troublent la nature et le fonctionnement. C'est pourquoi la plupart des sciences ambitionnent d'élaborer des codes non linguistiques appropriés à leur propre axiomatique.

Ces codes sont du type « logique », tel que ce terme a été défini par opposition à « esthétique » (cf. *supra*, p. 10), le but de toute science, en effet,

(1) « Que sais-je ? », n° 1325.

étant de mettre l'accent sur la fonction référentielle en la protégeant des interférences et connotations des autres fonctions : émotive, injonctive, etc.

Les codes scientifiques présentent les deux grands types de signification, arbitraire et figurée : la notation numérique est entièrement arbitraire, mais la géométrie utilise des figures ; les fonctions algébriques peuvent être notées à la fois sous forme de formules arbitraires ou de courbes figuratives. De même sont figuratifs les plans, les schémas, les graphiques, etc. Mais tous ces codes ont en commun que la convention y est très forte, contraignante et généralement explicite.

Les codes scientifiques sont soumis à une double exigence : d'une part, l'arbitraire qui protège le code de toute contamination analogique ; d'autre part, une motivation qui allège la mémoire. C'est pourquoi ils présentent généralement une structuration homologique. Tel est le cas du langage de la chimie où il y a une parfaite correspondance entre la structure des signifiants et celle des signifiés, mais aucune analogie entre les éléments des deux séries (cf. *infra*, p. 69).

Les codes scientifiques répondent à deux grandes fonctions : classer et calculer ; d'où deux grands types *taxinomiques* et *algorithmiques* ou opérationnels.

Les *taxinomies* des sciences naturelles (flore, faune, etc.) sont de purs systèmes de classification, dont la fonction est de définir les entités par leurs relations réciproques. Les formules algébriques, en revanche, permettent d'opérer à partir des relations qu'elles expriment et qu'elles peuvent transformer en nouvelles relations.

On peut distinguer les sciences selon qu'elles

étudient des relations pures, abstraites et indépendamment de leur contenu, ou qu'au contraire elles étudient les relations entre les substances. De ce point de vue, la plus abstraite de toutes les sciences est la *logique* ; c'est la science des relations en tant que telles et donc la science des sciences. Elle a pour objet de définir les différents types de relations qui peuvent s'établir entre des entités ou des ensembles et de garantir la vérité de ces relations. Dans la mesure où elle signifie ces relations, c'est un code. Celui de la logique traditionnelle (aristotélicienne) est constitué par un corps de syllogismes. La logique formelle moderne, dite aussi symbolique (1), s'est donné un corps de signes entièrement arbitraires et systématisés.

Les *mathématiques* étudient les relations déjà spécifiées mais à un haut niveau d'abstraction et indépendamment de la substance : l'*arithmétique* et l'*algèbre* les relations numériques ; la *géométrie* les relations spatiales, la *mécanique* les relations cinétiques.

Avec la *physique*, la *chimie*, nous avons des sciences qui étudient des relations substantielles.

Toutes ces sciences possèdent des systèmes de notation idéogrammatiques, qui ont par ailleurs l'avantage d'être internationaux.

« Le plus connu de ces systèmes n'est autre que le tableau des abréviations normalisées du système métrique, qui ne contient pas moins de 67 symboles universels (arithmétique, longueurs, superficies, volumes, contenances, poids).

« Les systèmes d'unités physiques (M.T.S., C.G.S., M.K.S.A.) contiennent à leur tour au moins 285 sym-

(1) Au sens logique du terme et dont nous évitons l'emploi pour les raisons exposées plus haut (cf. p. 35).

boles universels exprimant soit des unités (au nombre de 175), soit des grandeurs (110), concernant tous les secteurs de chaque province de la physique : masse, temps, mécanique, électricité, magnétisme, calorique, optique (en tout 37 sections de notions distinctes et d'unités correspondantes exprimées dans des symboles qui représentent les mots français suivants : hertz, othène, newton, dyne, joule, erg, watt, bar, pièze, pascal, barye, ampère, volt, ohm, coulomb, farad, henry, waber, maxwell, gauss, thermie, calorie, frigorie, candela, nit, stilb, lumen, bougie, phot, lux, dioptrie, var). La chimie actuelle offre un vocabulaire encore plus normalisé, de milliers de symboles combinables selon les lois systématiques rigoureuses (qui sont l'expression idéographique des lois objectives de la chimie) » (1).

A cela il faut ajouter que ces sciences possèdent des codes figuratifs : fonctions algébriques, courbes statistiques, configurations chimiques, etc.

Voici, à titre d'exemple, comment on décrit la primevère dans un code utilisé par la botanique. La formule de la plante est la suivante :

$$\varnothing \oplus K(5) \overbrace{C(5) AO} + 5G(5)$$

qu'on lit : « Hermaphrodite, symétrie radiale, calice à cinq sépales, corolle à cinq pétales avec cinq étamines attachées, pistil à cinq carpelles dont les ovaires se situent plus haut que le niveau d'insertion des pétales. »

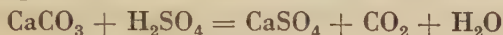
La zoologie décrit de même une mâchoire sous la forme :

$$\frac{I_3 C_1 P_4 M_3}{I_3 C_1 P_4 M_3} = 44$$

(1) G. MOUNIN, Systèmes non linguistiques au xx^e siècle, *B.S.L.P.*, 1959, p. 186.

qui signifie que les mâchoires inférieures et supérieures sont identiques et respectivement composées de 3 incisives, 1 canine, 4 prémolaires et 3 molaires, soit 44 dents au total.

Voici maintenant la formule d'une expérience chimique :



qui signifie que si l'on mélange du marbre (carbonate de calcium) avec de l'acide sulfurique on obtient du sulfate de calcium, du gaz carbonique et de l'eau.

L'équation chimique est du même type qu'une équation algébrique et soumise à la même épreuve de vérification : la somme des quatre éléments (Ca, Co, H et So) est la même dans les deux termes mais leurs combinaisons sont différentes.

Tous ces codes sont articulés et structurés, et la signification repose sur une homologie du système épistémologique et du système sémiologique.

Ces codes de transcription se doublent de systèmes de représentation figurés. Tels sont les graphiques des fonctions algébriques, les arbres taxinomiques, les modèles moléculaires de la physique ou de la chimie.

Les signes sont arbitraires et éliminent toute analogie substantielle entre les signifiants et les signifiés. Ceci est vrai aussi bien des codes de transcription que des systèmes de représentation.

Le codage du savoir traditionnel, en revanche, repose sur des systèmes dans lesquels le signifiant est un analogue du signifié.

Sous leurs formes savantes et élaborées, l'astrologie, l'alchimie, la physiognomonie, etc., sont d'ailleurs des systèmes très complets, dont les modes de signification sont, en général, homologues.

Mais alors que la science crée des systèmes de signes *ad hoc* entièrement arbitraires et qui ne reflètent que les relations du système épistémologique, les savoirs traditionnels cherchent un système de signification dans un autre système épistémologique réel et concret. Ainsi l'âme et ses fonctions sont assimilées au corps, l'organisation sociale à la structure céleste, etc.

Or cette assimilation, alors même qu'elle puisse être purement formelle et structurelle dans son principe, entraîne des associations analogiques entre les entités des deux systèmes. Il y a transfert des propriétés substantielles du signifiant sur le signifié. Ainsi, dans un système où l'âme (*anima*) est désignée par le « souffle », une mauvaise haleine devient le signe d'une corruption de l'âme.

De ces systèmes de significations prélogiques on peut dire qu'ils sont homo-analogiques. C'est aussi un caractère de la « pensée sauvage », selon l'expression de Lévi-Strauss, et c'est une règle générale de la création mythique et folklorique. Le mécanisme en est particulièrement net dans les mantiques qui constituent la base du savoir archaïque et qui survit largement dans la pensée populaire moderne.

IV. — La « pensée sauvage » ; les mantiques

Les mantiques sont des arts de la divination et des moyens de communiquer avec les dieux, l'au-delà, le destin. Ce sont des systèmes de signes.

Les plus connus sont chez nous la divination par les astres (*astrologie*), par les cartes (*cartomancie*), par les lignes de la main (*chiromancie*), par les rêves (*oniromancie*) ; sans parler du marc de café, de la boule de cristal, etc., car les procédés sont innombrables.

L'*Encyclopédie de la divination* (1) en dénombre plus de 350, liste qui est sans doute loin d'être exhaustive et à laquelle il faut ajouter les innombrables superstitions.

Le signe peut être isolé : *un chat noir, l'araignée du matin ou du soir*, etc., mais le message peut être aussi formulé à partir d'une combinaison de signes complexe organisés selon un code.

Voici, à titre d'exemple, une des nombreuses façons de tirer les cartes.

On tire 20 cartes d'un jeu de 52 et on en fait 5 tas de 4 cartes chacun, disposés en croix.

Les cartes du milieu parlent du présent, celles du haut de l'avenir proche, celles du bas du passé, celles de droite de l'avenir lointain, celles de gauche des obstacles.

Chaque tas de 4 cartes constitue un message qui doit être interprété globalement en tenant compte des relations de voisinage entre les cartes dont chacune a un sens convenu.

Les cœurs et les trèfles sont favorables, les carreaux et les piques défavorables. Les cœurs désignent l'amour et la réussite. Les trèfles l'amitié et l'argent. Les carreaux la tromperie et les voyages et nouvelles. Les piques la jalousie et l'échec.

Le *roi*, la *dame*, le *valet* représentent respectivement un homme, une femme, un jeune homme.

Le *roi de cœur* est un « ami de tout cœur ».

Le *roi de trèfle* est un « ami fidèle ».

Le *roi de carreau* est un « étranger insolent ».

Le *roi de pique* est un « mari brutal et avare ».

Le *valet de carreau* sera « un jeune étranger intéressé et flatteur ».

Le *sept* désignant une jeune fille, le *sept de carreau*

(1) TCHOU, Paris, 1965.

représente « une jeune fille étrangère, peine en amour », etc.

La cartomancienne ayant appris que la consultante est présentement engagée dans une aventure avec un jeune homme (paquet central), discerne des obstacles (paquet de gauche) dans la rivalité d'une étrangère artificieuse (dame de carreau) ou d'un père brutal (roi de pique) et lit dans l'avenir immédiat (paquet du haut) des contretemps, comme une rupture (neuf de pique) ou un voyage (dix de carreau) ; l'avenir lointain (paquet de droite) pourra prédire une heureuse issue (neuf de cœur), grâce à l'intervention d'un ami fidèle (dame ou valet de carreau), etc.

Chacune de ces combinaisons présente une grande latitude d'interprétation qui permet d'intégrer les informations déjà reçues : le *roi de pique* pourra être un mari, un père, un jaloux, etc. ; le *dix de carreau* (voyage) pourra être un départ momentané ou définitif, un voyage à deux, l'intervention d'un voyageur, une rencontre au cours d'un voyage, etc.

Ces systèmes sont très intéressants pour le sémiologue dans la mesure où ils nous renseignent sur la formation et le fonctionnement des codes culturels (cf. *infra*, p. 97). Ils constituent une grille appliquée sur une situation, en l'occurrence l'aventure amoureuse classique et naïve ; mais on peut l'appliquer aussi bien à la guerre, à la politique, aux affaires, etc., si bien que le même message présente autant de lectures que l'on veut.

Et toutes ces lectures sont homologues dans la mesure où c'est un même système de relations entre les signifiants qui leur impose une même structure. Et, réciproquement, on peut, sur une même réalité appliquer des grilles différentes, la grille astrologique par exemple ou onirique.

On a donc des systèmes de relations qui ont chacun leur structure propre : cartes, astres, rêves, etc., et chacune de ces structures, appliquée sur la réalité, la découpe en relations analogues et donc lui confère un certain sens, le sens n'étant pas autre chose qu'une relation (cf. *infra*, p. 75).

Le code est une assimilation de l'inconnu au connu, qui prête à l'inconnu la structure — et donc le sens — du connu. Telle est l'astrologie qui postule que les relations entre les hommes sont homologues de celles que l'on observe entre les astres, relations à la fois dans l'espace (configurations célestes) et dans le temps (mouvement des astres). Les physiognomonies reposent, de même, sur le postulat d'une équivalence entre le corps (visible) et l'âme (invisible) : l'intelligence correspond à la tête, l'affectivité au cœur, la volonté et l'instinct au ventre, l'action au sexe. Quant aux rêves, ils utilisent une symbolique culturelle que la psychanalyse justifie en y voyant des archétypes de l'imagination et des messages du subconscient.

Toutes les cultures ont leur système de symboles. Voici les principaux dans l'oniromancie occidentale.

Agneau : tranquillité, bonheur ;
Aigle : incendie, feu, dévastation ;
Aiguille : difficulté, danger ;
Ane : sensualité, aventures amoureuses, adultère ;
Ange : bonne nouvelle ;
Anneau : mariage ou divorce, selon le cas ; prison ;
Araignée : bon présage ;
Etc.

Ce symbolisme est souvent à la base de différentes mancies : taches d'encre, sable, nuages, marc de café, dessinent des figures qui sont interprétées : un *anneau* est présage de mariage, etc. Les systèmes que nous venons de mentionner sont du type

motivé, dans la mesure où ils utilisent des structures réelles (astres, cartes, lignes de la main, etc.).

D'autres mantiques sont entièrement arbitraires, le code étant une construction abstraite et les signes des combinaisons purement logiques (et non naturelles). Telles sont l'*arithmomancie* (divination par les nombres), la *paromancie* (divination par les bâtonnets) et différents types de sorts. Les modes de calculs arithmomantiques ont été pratiqués par toutes les cultures : spécialement les Egyptiens, les Hébreux, les Grecs, les Arabes.

Ils survivent sous d'innombrables formes, dont l'une des plus naïves consiste à interpréter le caractère et l'avenir en fonction du nom. A cet effet chaque lettre est inscrite par son rang dans l'alphabet. Ainsi on écrira : P.I.E.R.R.E., $16 + 9 + 5 + 18 + 18 + 5 = 71 = 8$. Il ne reste plus, ensuite, qu'à interpréter 8 en fonction d'un code et ils sont nombreux. Certains se réfèrent à un symbolisme issu de l'ancienne arithmologie, d'autres sont des tables d'équivalence entre les nombres et les planètes et le code arithmomantique n'est alors qu'un relais de l'astrologie.

De tous ces systèmes un des plus complets et des plus logiquement et abstraitement structurés est le *Yi-king* des Chinois ou divination par bâtonnets. Les bâtonnets, selon qu'ils sont pairs ou impairs, fournissent deux éléments de signe et chaque signe ou hexagramme est composé de six éléments. Il y a donc 64 hexagrammes dans le code et chacun possède un sens bien défini.

Une mancie est l'ensemble des réponses que le consultant attend du devin dans une situation particulière : guerre, famille, santé, amour, affaires. A chaque élément correspond un signe et les signes sont tirés au sort, le Destin étant supposé guider la

main qui tire les bâtonnets ou les cartes, répand la cendre ou le sable, l'animal qui laisse des traces sur le sol, etc. Il s'agit de donner un sens aux phénomènes et aux individus objets de la consultation, c'est-à-dire d'établir entre eux des relations, ce qui est l'objet de toute connaissance. La science établit entre les choses des relations objectives et qui existent réellement ; la manie projette sur l'univers signifié l'ombre de sa propre structure.

Il n'en reste pas moins que dans certains cas il peut y avoir une homologie réelle entre la structure du code et celle de la réalité.

La psychanalyse a confirmé la valeur de nombreux symboles et considère les rêves comme une communication effective de l'inconscient. La psychosomatique admet aujourd'hui que la maladie peut être un mode de la communication et en particulier correspondre à des troubles et à une impuissance à communiquer normalement. Le chiromancien — par instinct ou par tradition — tire quelquefois des conclusions qui ne sont pas dépourvues de fondement : couleur de la main, fermeté des muscles, largeur du poignet, etc. C'est ainsi que le fait de fermer le poing en enserrant le pouce entre les doigts a été reconnu par la médecine comme un signe de déficience de la volonté, qu'on observe chez les êtres timorés ou mal adaptés ainsi que dans des états pathologiques graves. Ce diagnostic est confirmé par la psychanalyse qui y voit un besoin de protection et le signe d'une « nostalgie fœtale ».

Mais la « pensée sauvage » postule une analogie non vérifiée entre deux séries de phénomènes distincts ; c'est, comme on l'a dit, une homo-analogie, alors que la science est fondée sur une axiomatique qu'elle tire de l'observation des phénomènes consi-

dérés en eux-mêmes. Voici, à titre d'exemple, la table des correspondances entre les signes du zodiaque, la main, le corps et les maladies, les tarots, les nombres, les lettres, etc.

<i>Zodiaque</i>	<i>Tarots</i>	<i>Géomancie</i>	<i>Corps humain</i>
Bélier	L'Empereur	Acquisitio	Tête, Face
Taureau	Le Pape	Lætitia	Cou, Gorge
Gémeaux	L'Amoureux	Rubens	Bras
Cancer	Le Chariot	Albus	Poitrine
Lion	La Force	Via	Dos, Cœur
Vierge	L'Hermite	Conjunctio	Ventre
Balance	La Justice	Puer	Lombes, Reins
Scorpion	La Mort	Tristitia	Organes sexuels
Sagittaire	La Tempérance	Cauda draconis	Fesses, Cuisses
Capricorne	Le Diable	Populus	Genoux
Verseau	L'Etoile	Fortune	Mollets, Chevilles
Poissons	La Lune	Cancer	Pieds, Orteil

D'autres correspondances concernent les nombres, les lettres de l'alphabet, etc.

La médecine ancienne est fondée sur ce système : elle en tire une méthode de diagnostic et une pharmacopée dont nos nombreux horoscopes ont hérité. C'est ainsi que *Jours de France*, le 23 avril 1970, conseille à la *Vierge* : « Refaire votre organisme fatigué par un régime trop riche. Pensez aux légumes nouveaux, aux viandes légères, à la crème fraîche, aux poissons de rivière, au beurre frais. » C'est que le signe de la Vierge correspond au ventre et aux intestins et que sa maladie est l'hydropisie (1). Toute l'alchimie est de même sous la dépendance

(1) La correspondance entre les parties du corps et les signes du zodiaque est obtenue mécaniquement par l'inscription du corps en face de la liste verticale des signes. Il existe un autre système dans lequel le corps s'inscrit dans un zodiaque circulaire où les « pieds » correspondent à la *Balance*, le « foie » au *Sagittaire*, etc.

de l'Astrologie ; les différents métaux ont chacun leur signe dont l'alchimiste tire l'horoscope en vue d'en faciliter les conjonctions.

On lira, à cet égard, les ouvrages de Bachelard

leurs	Gemmes	Métaux	Doigts	Etc.
	Améthyste	Acier	Index 1	
	Agathe	Laiton	— 2	
	Béryl	Mercure	— 3	
	Emeraude	Argent	Annulaire 1	
	Rubis	Or	— 2	
	Jaspe	Maillechort	— 3	
	Diamant	Cuivre	Auriculaire 1	
	Topaze	Fer	— 2	
	Grenat	Etain	— 3	
	Onyx	Plomb	Medius 1	
?	Saphir	Nickel	— 2	
	Chrysolithe	Zinc	— 3	

et, en particulier : *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective.*

Ce n'est évidemment pas par hasard que l'astrologie sert de code homo-analogique aux autres sciences car elle constitue, parmi tous les phénomènes de la nature, le système de relations numériques, spatiales et temporelles le plus rigoureux et le plus stable. L'alchimie, la médecine, la physiognomonie, la psychologie, etc., lui empruntent ses modèles comme, aujourd'hui, la linguistique, l'économie, la sociologie demandent les leurs aux mathématiques.

Cette polyvalence des codes est à l'origine des *herméneutiques*, qui sont des systèmes d'interprétation et donc de décodage. Mais alors que le code est une donnée du message, explicitement fourni par

l'émetteur, l'herméneutique est une grille apportée par le récepteur : grille philosophique, esthétique, culturelle, etc., qu'il applique sur le texte.

Les codes homo-analogiques sont sensibles à ce type d'interprétation et il en est de même des systèmes faiblement codifiés, soit de par leur nature, soit par suite d'un processus historique au cours duquel ils se sont démotivés et désintégré.

Tel est, en particulier, le cas des codes esthétiques et culturels. C'est pourquoi la critique et l'anthropologie restent essentiellement des herméneutiques bien qu'elles s'en défendent et justifient leurs systèmes de lecture comme des codes de l'inconscient.

Mais cette pensée préscientifique — si improprement dite « prélogique » ou « primitive » — peut être d'une extrême logique et d'une parfaite rigueur dans ses raisonnements. Certains horoscopes sont des chefs-d'œuvre de science astronomique et mathématique sauf qu'ils postulent une relation effective entre les astres et les individus.

De même le fou qui agit avec une impeccable logique à partir du moment où vous admettez qu'il est Vercingétorix ou un raton laveur.

La pensée homologique est parfaitement rationnelle, mais à partir de codes qui n'ont pas été vérifiés par l'expérience.

CHAPITRE IV

LES CODES ESTHÉTIQUES

Nous avons mis l'accent sur la distinction fondamentale qui oppose deux modes antithétiques de l'expérience et deux types de codes sémiologiques correspondants : l'expérience logique et l'expérience affective ou esthétique.

La première concerne l'aperception objective du monde extérieur, dont la raison enferme les éléments dans un système de relations. La seconde, le sentiment intime et tout subjectif qui émeut l'âme en face de la réalité.

Le terme *esthétique* est ici justifié dans la mesure où ce mode d'expression est celui des arts (et littératures) ; mais dans un sens plus large aussi il récupère l'étymologie du mot, qui, en grec, désigne la « faculté de sentir », dérivé de l'adjectif *aisthêtos* « sensible, perceptible par les sens ». Expression *esthétique* ne s'applique donc pas ici simplement au « beau » mais au concret, au sensible, valeur étymologique que Valéry réanime lorsqu'il forge le mot « esthésique ».

Sous sa forme pure le signe logique est arbitraire et homologique dans la mesure où il signifie la forme et non la substance (au sens où la linguistique emploie ces termes depuis Hjelmslev). Le signe esthétique est iconique et analogique.

Les arts sont des modes de figuration de la réalité et les signifiants esthétiques sont des objets sensibles. Parler de « peinture abstraite » n'a pas de sens car toute peinture est concrète ; quant à la « peinture non figurative », c'est au niveau du signifié qu'elle mérite ce nom, mais le signifiant pictural est une figure et une icône de cette réalité sans figure. C'est pourquoi le message esthétique n'a pas la simple fonction transitive de mener au sens ; il a une valeur en lui-même ; c'est un objet, un message-objet. Cette hypostase du signifiant esthétique constitue le caractère fondamental de ce que R. Jakobson a défini comme la « fonction poétique » (cf. *supra*, p. 11). C'est que l'art est subjectif, il *affecte* le sujet, c'est-à-dire « le touche par une impression, une action sur notre organisme ou notre psychisme », la science est objective, elle structure l'objet.

La science signifie un ordre que nous imposons à la nature ; l'art, une émotion que nous éprouvons en face de cette nature ; c'est pourquoi les signes esthétiques sont des images de la réalité. C'est au sens grammatical du terme qu'on peut dire que la science est transitive et l'art intransitif. Par la science nous signifions le monde en l'enfermant dans la grille de notre Raison ; par l'art nous nous signifions nous-mêmes en déchiffrant notre Psyché comme un reflet de l'ordre naturel.

Du fait de leur caractère iconique les signes esthétiques sont beaucoup moins conventionalisés et donc codifiés et socialisés que les signes logiques (cf. *supra*, p. 31). Certes, ils sont conventionnels, et certains à un haut degré, mais la convention n'y a jamais le caractère de contrainte, de nécessité, de généralité, exigé par les signes logiques. A la limite, le signe esthétique se libère de toute conven-

tion et le sens adhère à la représentation. Cette dropriété lui confère son pouvoir créateur ; la *poésie* est un « faire » ; elle est *poiésie* comme disait Valéry. Le *poiète* — comme le *trouvère* — est un « inventeur » de signes : signes en train de se faire, expressions de relation en train de se formuler ; signes spontanés, à l'état naissant, et qui n'accèdent au véritable statut sémiologique que dans la mesure où ils se généralisent et où la relation signifiante devient explicite.

Cette définition semblerait exclure les arts du domaine de la sémiologie dans la mesure où il n'y a de signes que conventionnels et socialisés. Mais, comme on l'a dit, il faut lire *plus ou moins* conventionnels et *plus ou moins* socialisés (cf. *supra*, p. 32).

Ces caractères ne sont que des tendances et, de ce point de vue, on peut distinguer deux types de signes et de messages esthétiques : *rhétoriques* et *poétiques*. Les *rhétoriques*, les *écritures* sont des systèmes de convention ; quant aux signes *poétiques*, ils sont aujourd'hui récupérés par de nouveaux postulats et de nouvelles méthodes d'analyse.

Décisifs, à cet égard, ont été l'avènement de la psychanalyse et la notion d'inconscient à la fois individuel et collectif. L'analyse « profonde » montre que les signes, en apparence vagues et labiles, sont enracinés dans des structures cohérentes, codes sous-jacents dont ils tirent leurs valeurs.

Par ailleurs, il apparaît que ces systèmes esthétiques assument une double fonction. Les uns sont une représentation de l'inconnu, hors de la prise des codes logiques ; des moyens d'appréhender l'Invisible, l'Ineffable, l'Irrationnel et d'une façon générale l'expérience psychique abstraite à travers l'expérience concrète des sens. Les autres signifient

nos désirs en recréant un monde et une société imaginaires — archaïque ou futuriste — qui compensent les déficits et les frustrations du monde et de la société vécus. Les premiers sont des arts de la connaissance, même si cette connaissance est précisément l'inconnu ; les seconds des arts de divertissement au sens étymologique de ce terme.

I. — Arts et littératures

Les arts sont des représentations de la nature et de la société : réelles ou imaginaires, visibles ou invisibles, objectives ou subjectives.

Les arts utilisent les *media* et les codes correspondants ; mais à partir de cette première signification ils créent des signifiés à leur tour signifiants. Il en est de même des littératures qui sont des arts du langage et créent des objets linguistiques signifiants.

Les mythes sont des formes de la littérature — *muthos* signifie, en grec, « récit » et c'est aussi le sens de *légende* (du latin *legenda*, « destiné à être lu »). Mythes, légendes et, d'une façon générale, tous les arts et littératures populaires et folkloriques sont du plus haut intérêt pour la sémiologie, dans la mesure où ils expriment des situations archaïques, simples et universelles. C'est là qu'on a toutes les chances de dévoiler des structures claires et cohérentes. Les sémiologues ne s'y sont pas trompés qui se sont attaqués jusqu'ici à la *structure* du conte populaire, du western, du roman policier, de la bande dessinée, etc.

Cette approche sémiologique a sa source dans les travaux des *formalistes russes* qui, dès les années 20, conçoivent la critique littéraire comme une étude de la structure des contenus. Peu connu hors de la

Russie, où d'ailleurs il avorta rapidement, le formalisme a été repris par les linguistes de l'Ecole de Prague qui s'intéressent à la structure des contenus en relation avec les différents genres.

Parallèlement, se développe une étude des thèmes littéraires et de leur signification symbolique conçus comme des systèmes de signes structurés.

Les deux disciplines empruntent leurs méthodes et leur code épistémologique à la linguistique suivant, en l'occurrence, l'exemple des autres sciences humaines, l'anthropologie, la sociologie. Cette sémiologie de la littérature est aujourd'hui en plein développement avec le *New Criticism* anglo-saxon, la *Literaturwissenschaft* germanique, la *Nouvelle Critique* française, etc. Cette *Nouvelle Critique* s'est jusqu'ici exercée dans deux domaines ; le premier concerne la forme ou morphologie du récit, le second l'étude des archétypes symboliques.

II. — La symbolique, la thématique

L'étude des religions, celle des cultures primitives nous ont appris depuis longtemps le caractère symbolique des rites, des mythes, des arts et des littératures. Ce sont des représentations du monde dans lesquelles les nombres, les formes élémentaires (cercle, carré, spirale, etc.), les animaux et les plantes (serpent, arbre, etc.) sont des signes. Sur ces problèmes on renvoie le lecteur au volume 749 de la présente collection consacré à *La symbolique* ; on consultera aussi les travaux de Mircea Eliade, de G. Dumézil, etc.

Voici, à titre d'exemple, une interprétation du *Temple du ciel* de Pékin telle que la donne Olivier Beigbeder dans *La symbolique* (pp. 45-46) :

« Nous avons noté qu'en Chine coexistaient les notions de la Montagne, *Pilier du ciel*, du trou infernal et du cercle céleste et nous avons mentionné l'importance des sanctuaires naturels à ciel ouvert, tel le *Temple du ciel* de Pékin ou l'*Aire sacrificielle d'Huê*, examinons comment s'harmonisent ces notions dans ces sanctuaires. On observera que, la subtilité chinoise étant toujours hantée par la bipartition, ces temples opposent le carré symbolisant la Terre au cercle céleste. Dans le *Temple du ciel* on distingue deux parties reliées par un chemin sud-nord ; au sud, l'aire sacrificielle est un tertre de forme ronde entouré d'une enceinte carrée ; ce tertre a trois étages à chacun desquels on accède des « quatre orientes » par un escalier de trois marches, chiffres qui font allusion aux neuf étages que comporte le ciel d'après les Chinois (la base du tertre compte 9×9 dalles). Les sacrifices aux Dieux célestes se font par bûcher, la fumée montant au ciel, à la terre par un trou où coule le sang de l'animal. Au nord le pavillon rond, siège du dieu, est porté par huit piliers, chiffre de la rose des vents et des « amarres du monde ».

Le temple est donc une représentation du monde et qui utilise un système de signes qu'on retrouve dans la plupart des cultures ; la *pyramide*, par exemple, ou montagne cosmique se retrouve en Mésopotamie et en Egypte aussi bien que dans les cultures précolombiennes.

On montre, en même temps, que ces symboles envahissent tout le champ culturel : costume, habitat, jeux, etc. C'est ainsi que (toujours selon Beigbeder) « le jeu de pelote de la civilisation maya, comme le jeu de la crosse pratiqués de nos jours encore par les Indiens Fox de la région des Grands Lacs, ont un sens cosmologique profond : ce dernier se pratique sur un terrain circulaire partagé en deux parties, la Terre et le Ciel ; les deux camps opposés symbolisent en même temps les vivants et les morts ; d'autres associations symboliques, toutes lunaires, lient la Terre à la Nuit, à la Lune, au Printemps maternel, au Sud, au côté gauche, au bien-être physique, et à la nécessité matérielle et le Ciel au jour, au soleil, au principe paternel, au côté droit, aux rituels, à la création du monde » (1).

Ainsi nous avons un code particulièrement bien structuré et cohérent. Or la psychanalyse moderne a montré que ces codes survivent dans l'inconscient

(1) Olivier BEIGBEDER, *La symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 50.

moderne sous des formes latentes. L'ouvrage fondamental à cet égard est *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles* de C. G. Jung, dont voici un passage à titre d'exemple :

« Un paranoïde de bonne intelligence, qui connaît très bien la rotondité de la terre et sa rotation autour du soleil, remplace dans son système les idées astronomiques modernes par un système, fouillé jusque dans les détails, où la terre est un disque plat au-dessus duquel le soleil se meut. Mme la doctoresse Spielrein donne également quelques exemples intéressants des définitions archaïques qui, dans la maladie, viennent étouffer le sens *des mots modernes*. Ainsi, par exemple, sa malade présente l'analogie mythologique de l'alcool et de la boisson enivrante en parlant d'« éjaculation » (autrement dit : Soma). Elle a aussi un symbolisme de la cuisson analogue à la vision alchimistique de Zosimos. Ce dernier voyait dans le creux de l'autel de l'eau bouillante où des hommes se métamorphosaient. La malade employait *terre* à la place de mère, ou eau pour mère ». (1)

Or, ainsi que le relève l'auteur, il s'agit là d'archétypes de l'imagination qu'on retrouve dans toutes les cultures et sous les formes les plus diverses. Qu'ils survivent dans nos arts modernes, cela est l'évidence.

Gaston Bachelard a montré l'existence de ces thèmes profonds de l'imagination poétique en établissant le sens et les connotations des images de la Terre, de l'Eau, du Feu, de l'Air. Il y a de même une symbolique de l'espace, du corps humain, etc. L'expérience poétique profonde — souvent inconsciente et ineffable — s'exprime par le truchement de codes culturels (et de variantes individuelles) qui sont des systèmes de signes structurés et dont on retrouve les modèles dans les mythes, les rites, les mantiques. Certes, de tout temps, la critique

(1) *Les métamorphoses de l'âme*, p. 249.

s'est intéressée à l'étude des thèmes : la Nature, l'Amour, la Mort, etc., et à celle des images et métaphores des grands écrivains. Mais derrière ce qu'on traitait jusqu'ici comme des signes isolés on reconnaît aujourd'hui l'existence de systèmes d'oppositions d'où ces signes tirent leur signification. Ce sont donc ces systèmes que la critique s'attache désormais à reconstruire en empruntant ses modèles et ses définitions à la linguistique.

Qu'on nous permette de renvoyer le lecteur à nos *Essais de stylistique* (1) où il trouvera la description d'un certain nombre de ces *champs stylistiques* : le gouffre de Baudelaire, l'Azur de Mallarmé, l'ombre de Valéry.

Voici à titre d'exemple la structure symbolique des *Fleurs du mal* telle que nous l'avons nous-même reconstruite :

Les quatre mille mots environ qui constituent le lexique des *Fleurs du mal* se répartissent le long de quatre grandes lignes de force qui délimitent l'univers baudelairien et en constituent le décor à la fois matériel et spirituel : le Ciel, l'Enfer, la Terre — cette dernière étant double et opposant la Vie, le destin quotidien du poète parmi la ville, ses maisons et ses rues — et le Rêve qui est une fuite dans l'exotisme.

La Vie se déroule dans les rues boueuses d'une ville sale, bruyante, vulgaire, brumeuse, misérable ; son lot est l'impuissance, l'infirmité, la laideur, la pauvreté, la prostitution, le vice, la déchéance physique et morale. C'est le lieu de l'Ennui, du Spleen et de la Douleur ; c'est une terre d'exil (cf. *Le cygne*, *Les petites vieilles*, etc.).

Le Rêve nous permet de nous évader de ce séjour

(1) Paris, Klincksieck, 1970.

où l'amour est impossible ; fuite aux îles, parmi les parfums, les rythmes, l'harmonie, l'oisiveté, le luxe, la vigueur, la santé, la jeunesse, la volupté (cf. *La chevelure*, *Parfum exotique*, etc.).

A ce propos on invoque souvent un voyage de jeunesse aux îles ; en fait le thème paraît singulièrement conventionnel, schématisé et stylisé ; et comme la compensation d'une vie frustrée et qui en positive toutes les négations : climat ensoleillé et chaud parce que la ville est brumeuse, boueuse, pluvieuse et glacée ; pays des parfums parce que les rues sont sordides et les taudis crasseux ; séjour de calme et d'harmonie parce que la ville est vulgaire, hurlante, harassante ; pays où l'âme est sœur de l'âme dans la mesure où *ici* l'amour est impossible, où il est impuissant, abject et vil, où les amants sont séparés, déchirés.

A la rêverie exotique s'oppose une autre sorte d'évasion dans les paradis artificiels que constituent le vin et la débauche.

Ce monde horizontal a une dimension verticale : l'Enfer et le Ciel. Dans l'Enfer rampent le crime, la luxure, la folie parmi une ténèbre glacée et les vertiges du cauchemar. A ce gouffre d'horreur s'oppose le Ciel, l'Azur, limpide, profond, brillant, chaud où planent la liberté, la pureté, la puissance ; c'est le siège de la Beauté et de la Sérénité. Il y a un analogue dans la mer, comme lui immense, profonde, éternelle ; la montée dans l'Azur, le bercement sur le bleu des flots, sont les deux grandes euphories baudelairiennes : vision dialectisée qui oppose le bonheur de l'ascension à la terreur de la chute.

Les deux mondes sont systématiquement anti-thétiques, de sorte que n'importe quel terme implique naturellement tous ses analogues et tous

ses contraires. Et cette même dialectique définit aussi la vie « où l'action n'est pas la sœur du rêve » et où la douceur du songe exotique s'oppose à la stupeur d'un quotidien refusé.

Toute l'œuvre de Baudelaire s'insère dans cette cosmogonie poétique, où l'*Ici* est dominé par l'horizon de ces quatre points cardinaux : le rêve exotique, la poésie et l'amour placés sous la double attirance de l'Azur et du Gouffre, la débauche et l'alcool sont autant de modes d'évasion qu'un Ici spleenétique et abhorré.

Chacun de ces points constitue un espace verbal structuré et en correspondance avec les autres. L'emblématique de l'Azur s'oppose à celle du gouffre et partage ses attributs avec la Mer.

La débauche est marquée de tous les signes de la chute, du vertige, du cauchemar et de la folie qui sont celles du gouffre, cependant que le paradis artificiel du vin peut nous rendre un instant les euphories de l'Azur.

Telle est la carte du *Voyage* qui débouche sur la *Mort* au terme de laquelle est enfin le repos.

Tout le drame se joue dans ce décor dont les points constituent ce qui, dans le théâtre médiéval, aurait été comme autant de « mansions ».

Ainsi, au drame de l'Amour participent quatre grands types de femmes : les anges, les démons, les sœurs lointaines, les filles. Sur la terre, l'amour n'a pas de place, la femme est vénale, hideuse, sordide ; ce ne sont qu'étreintes de passage, dans une sorte d'anéantissement, de stupeur, de débauche veule :

*Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive
Comme auprès d'un cadavre, un cadavre allongé...*

(XXXIV.)

La luxure est un effort pathétique pour accomplir cette communion impossible ; mais une communion des corps dans le Mal, et le Péché qui précipite les amants dans l'abîme. Jeanne Duval est le type de ces démons (bien que le cycle de Jeanne déborde sur les autres thèmes) « bizarre déité brune comme les nuits », « sorcière aux flancs d'ébène », « démon sans pitié », « femme impure », « âme cruelle et sourde », « vampire », « troupeau de démons », telle est cette « enfant des noirs minuits » auprès de laquelle, toute sa vie, le poète s'abîmera dans les vertiges d'une étreinte furieuse et coupable :

*O démon sans pitié ! verse-moi moins de flammes ;
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois.*

(Sed Non satiata).

Cet enfer est celui des femmes damnées :

*Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel ;
Plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes
Flagellés par un vent qui ne vient que du ciel*

.

Voici pour finir une définition des *archétypes* tels que les conçoit Northrop Frye, un des maîtres du *New Criticism*.

« Les archétypes forment des faisceaux d'associations d'idées, des ensembles variables qui diffèrent par là des signes. Ces ensembles comportent de nombreuses associations enseignées ou acquises, et qui sont aisément communicables du fait qu'elles sont familières à tous ceux qui se réclament d'une culture commune. Quand il nous arrive de parler du symbolisme, nous songeons plus particulièrement à des archétypes longuement élaborés comme ceux de la croix, de la couronne, ou à des associations conventionnelles : le blanc associé à la pureté, le vert à la jalousie. Le vert, pris comme archétype, peut symboliser l'espoir, ou la végétation naturelle, ou la liberté de passage, ou le patriotisme irlandais, tout aussi aisément que la jalousie, mais le vocable vert, en tant

que signe verbal, désigne toujours une couleur définie. Certains archétypes sont rattachés si profondément à des représentations conventionnelles qu'ils suggèrent inévitablement une association identique, comme le tracé géométrique de la croix, évocateur de la mort du Christ. Un art, où les archétypes ou les complexes rationnels constitueraient des ensembles de signes ésotériques, serait essentiellement un art conventionnel et formaliste. C'est le cas de certaines disciplines artistiques, comme les danses sacrées de l'Inde, par exemple, mais cette formalisation n'a pas touché jusqu'à ce jour la littérature occidentale, et si les écrivains modernes se refusent en général à laisser définir et identifier leurs archétypes, n'est-ce pas qu'ils se préoccupent de leur assurer une certaine fluidité ambiguë et de ne pas les laisser figer en un seul modèle d'interprétation. Un poète peut préciser une tendance ésotérique particulière par l'indication d'une association bien déterminée comme Yeats avait coutume de le faire en faisant suivre certains de ses premiers poèmes de notes et de commentaires.

Il n'y a pas de connexions *inévitables* ; et si certaines sont d'une évidence trop accusée, telle que l'association des ténèbres avec la terreur et le mystère, aucune correspondance ne possède une qualité invariable qui devrait se retrouver en toute occasion. Comme nous le verrons plus loin, le « symbolisme universel » prend tout son sens dans un certain contexte, mais ne constitue pas lui-même un contexte. Cependant la signification littéraire ne va pas à contre-pente, et le poète qui cherche une communication rapide et aisée se sert des associations les plus accessibles à son auditoire » (1).

III. — La morphologie du récit

Sous le nom de *symboliques* nous venons d'étudier des systèmes de signes dans lesquels les formes du monde naturel ou humain sont investies d'une signification analogique. Ce sont des systèmes de transcodage qui signifient une expérience au moyen des signes d'une autre expérience qui lui impose ainsi sa structure.

Par ailleurs, l'œuvre littéraire ou esthétique

(1) Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, trad. G. DURAND, N.R.F., p. 128.

comporte des personnages, des événements, des situations. Depuis toujours on sait que ces éléments se laissent réduire à des catégories typiques ; au théâtre, il y a des rôles : l'*ingénue*, le *traître*, le *confident*, etc., et les situations : l'*amour contrarié*, la *punition*, la *vengeance*.

Mais l'originalité de la critique moderne est, encore une fois, de considérer ces faits comme des systèmes structurés, dont elle emprunte le modèle à la linguistique. Par exemple, Emile Souriau dans *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) montre que ces dernières sont construites sur les combinaisons de six fonctions correspondant à six rôles principaux : l'*Arbitre*, l'*Opposant*, etc.

Ce sont les formalistes russes qui, dès les années 20, ont posé le problème de la structure de l'œuvre littéraire. L'ouvrage classique à cet égard est la *Morphologie du conte populaire* (russe) de V. Propp paru en 1928, traduit en anglais en 1958 et dont une traduction française est actuellement en cours. Ces dates ne sont pas inutiles pour montrer l'originalité de la pensée de Propp. Analysant les contenus d'une centaine de contes populaires russes l'auteur y retrouve des motifs récurrents. Ainsi :

1) Un roi donne un aigle à un héros. L'aigle emporte le héros dans un autre royaume.

2) Un vieillard donne un cheval à Suçenko. Le cheval emporte Suçenko dans un autre royaume.

3) Un sorcier donne une barque à Yvan. La barque emporte Yvan dans un autre royaume.

4) Une princesse donne un anneau à Yvan. De l'anneau sortent des jeunes gens qui emportent Yvan dans un autre royaume.

Il y a donc entre les quatre motifs une parenté évidente : les noms des personnages changent ainsi

que leurs attributs, mais les actions et les fonctions demeurent identiques.

Il existe ainsi des fonctions qui constituent les invariants du récit alors que l'affabulation et les circonstances ne sont que des variables accessoires.

Propp propose une typologie du récit fondée sur ces fonctions élémentaires. Il en distingue 31 qui suffisent à rendre un compte exhaustif de l'action de tous les contes analysés.

Voici, d'après Cl. Brémont (in *Communications*, 4, pp. 8 et 9) l'inventaire de ces fonctions :

- 1) Prologue.
 - 2) Absence (un des membres de la famille est absent du foyer).
 - 3) Interdiction (adressée au héros).
 - 4) Transgression (l'interdiction est violée).
 - 5) Demande de renseignement (le méchant cherche à se renseigner).
 - 6) Obtention de renseignement.
 - 7) Duperie (le méchant tente de tromper sa victime).
 - 8) Complicité involontaire (la victime tombe dans le panneau et aide son ennemi).
- Etc.

On a depuis repris l'analyse de Propp et, en particulier, tenté de réduire le nombre des fonctions en les couplant et les assimilant. C'est ainsi que A. J. Greimas en distingue vingt (1).

Cette méthode d'analyse du récit par réduction à ses composantes élémentaires a été appliquée par Lévi-Strauss à la description et à l'interprétation des mythes ; et l'auteur, à l'instar de Propp, montre que la signification est moins dans une affabulation historique que dans la structure des invariants

(1) Cf. A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 194.

formels ou mythèmes. Voici comment il analyse la structure du mythe d'Œdipe dont il classe les mythèmes (éléments de récit) en quatre catégories :

1) Cadmos cherche sa sœur Europe ravie par Zeus.

Œdipe épouse sa mère Jocaste.

Antigone enterre son frère, Polynice, violant l'interdiction.

Ces trois mythèmes ont en commun de signifier une *parenté surestimée*.

2) Les Spartoï s'exterminent mutuellement.

Œdipe tue son père Laïos.

Étéocle tue son frère Polynice.

Ici le signifié est un rapport de *parenté sous-estimée*.

3) Cadmos tue le dragon.

Œdipe immole le Sphinx.

Destruction de monstres.

4) *Labdocos* signifie « boiteux ».

Laïos — « gauche ».

Œdipe — « pied enflé ».

Difficulté de marcher droit.

Il y a donc une première opposition entre 1) et 2) : *parenté sur-estimée/sous-estimée*.

Si, par ailleurs, on constate que les boiteux mythologiques sont des êtres de la terre, les noms de 4) expriment l'autochtonie de l'homme ; en quoi ils s'opposent au dragon, monstre chthonique dont le meurtre signifie la négation de l'autochtonie humaine.

Les quatre mythèmes constituent donc une structure :

1/2 = *parenté sur-estimée* ;

3/4 = *autochtonie niée/revendiquée*.

Ainsi, selon l'auteur : « Il en résulterait que la quatrième colonne entretient le même rapport avec la colonne 3 que la colonne 1 avec la colonne 2.

« L'impossibilité de mettre en connexion des groupes de relations est surmontée (ou plus exactement remplacée) par l'affirmation que deux relations contradictoires entre elles sont identiques, dans la mesure où chacune est, comme l'autre, contradictoire avec soi... (le mythe) exprimerait l'impossibilité où se trouve une société qui professe de croire à l'autochtonie de l'homme... de passer de cette théorie à la reconnaissance du fait que chacun de nous est réellement né de l'union d'un homme et d'une femme. La difficulté est insurmontable.

« Mais le mythe d'Œdipe offre une sorte d'instrument logique qui permet de jeter un pont entre le problème initial — naît-on d'un seul, ou bien de deux ? — et le problème dérivé qu'on peut approximativement formuler : le même naît-il du même, ou de l'autre ? Par ce moyen une corrélation se dégage : la surévaluation de la parenté du sang est, à la sous-évaluation de celle-ci, comme l'effort pour échapper à l'autochtonie est à l'impossibilité d'y réussir. L'expérience peut démentir la théorie, mais la vie sociale vérifie la cosmologie dans la mesure où l'une et l'autre trahissent la même structure contradictoire. Donc la cosmologie est vraie...

« Le problème posé par Freud en termes « œdipiens » n'est sans doute plus celui de l'alternative entre autochtonie et reproduction bisexuée. Mais il s'agit toujours de comprendre comment *un* peut naître de deux ; comment se fait-il que nous n'ayons pas un seul géniteur, mais une mère et un père en plus ?

« On n'hésitera pas à ranger Freud, après Sophocle, au nombre des sources du mythe d'Œdipe. Leurs versions méritent le même crédit que d'autres plus anciennes et, en apparence, plus « authentiques » (1) ».

De cette analyse — malheureusement trop succincte pour rendre justice à la méthode — on retiendra la possibilité de réduire un texte à des composantes dont le sens est moins dans le contenu

(1) *Anthropologie structurale*, Plon, pp. 239-240.

historique correspondant que dans le système des relations formelles qu'elles nouent entre elles.

La critique littéraire a annexé cette méthode — présentement fort à la mode — et l'a largement extrapolée pour l'appliquer à l'étude du récit, du film, de la bande dessinée.

Le lecteur se rapportera utilement aux articles parus dans la revue *Communications* (spécialement les n^{os} 4, 8 et 11) et aux récents ouvrages (1970) de A. J. Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, de Julia Kristeva, *Sêmeiōtikê recherches pour une sémalyse*, de Roland Barthes, *S/Z*. Dans ce dernier essai, en particulier, qui est une interprétation juxtalinéaire du *Sarrasine* de Balzac, Barthes montre comment le texte est générateur d'une multiplicité de lectures soutenues par un ensemble de codes superposés et imbriqués : *voix de l'Empirie, voix de la Vérité, voix de la Science, voix de la Personne*.

L'objet de la critique est de libérer le texte et de lui restituer son foisonnement sémantique en reconstituant les codes et les modes de signification qui le sous-tendent.

CHAPITRE V

LES CODES SOCIAUX

Sous les termes de codes logiques et esthétiques on a jusqu'ici considéré les rapports de l'homme avec la nature. L'individu, par ailleurs, s'insère dans la société et de cette société il a de même une double expérience, objective et subjective. Certes, on peut considérer que la société n'est qu'un élément particulier du monde dans lequel nous vivons et que tout ce qui a été dit jusqu'ici des différents codes s'applique à la signification et à la communication sociales.

Il y a cependant une différence majeure. Les sciences et les arts — tels qu'ils ont été jusqu'ici définis — ont pour objet de communiquer au récepteur humain une expérience propre à l'émetteur et dans laquelle le premier n'est pas directement impliqué. La communication sociale, elle, a pour objet de signifier la relation entre les hommes et par conséquent entre l'émetteur et le récepteur. La société est un système de relations entre les individus qui a pour but la procréation, la défense, les échanges, la production, etc. A cette fin, la situation des individus au sein du groupe et des groupes au sein d'une collectivité doit être signifiée. Tel est le rôle des *insignes* et *enseignes* qui indiquent l'appartenance à telle catégorie sociale : clan,

famille, profession, association, etc. Les rites, les cérémonies, les fêtes, les modes, les jeux sont des modes de communication par lesquels l'individu se définit par rapport au groupe et le groupe par rapport à la société en même temps qu'ils manifestent le rôle que chacun y assume et la part qu'il y prend.

La science, le savoir est une organisation et une signification du monde naturel ; les codes sociaux une organisation et une signification de la société. Les signifiés en sont les hommes ou les groupes et leurs relations. Mais l'homme est le véhicule et la substance du signe, il est à la fois le signifiant et le signifié ; en fait, il est un signe et donc une convention. La vie sociale est un jeu dans lequel l'individu joue son propre rôle : le patriarche, l'oncle tutélaire, le fils prodigue ou l'ami fidèle. Le signe social, d'autre part, est en général un signe de « participation » au sens où nous avons défini ce terme (cf. *supra*, p. 18). A travers lui l'individu manifeste son identité et son appartenance au groupe mais, en même temps, il revendique et institue cette appartenance.

L'expérience sociale — comme l'expérience de la nature — est du double type : logique et affectif. De la logique relèvent les signes qui indiquent la place de l'individu et du groupe dans la hiérarchie et l'organisation politique, économique, institutionnelle. De l'affectivité, ceux qui expriment les émotions et sentiments que l'individu ou le groupe éprouve à l'égard des autres individus ou des autres groupes.

Didactiquement, il serait donc légitime de reconduire le plan que nous avons suivi jusqu'ici en distinguant les signes sociaux logiques et les signes sociaux esthétiques (affectifs). Pratiquement, les

deux modes de la signification sont ici étroitement imbriqués. C'est que les « sciences de l'homme » sont encore peu développées et que notre savoir dans ce domaine est fondé sur une « pensée sauvage » qui distingue mal les limites de l'art et de la science. Et on comprend, d'ailleurs, que la relation affective est beaucoup plus forte de l'homme à l'homme que de l'homme à la nature ; à moins qu'il ne s'agisse de cette nature anthropomorphe qui caractérise les religions et les cultures archaïques.

Renonçant donc à l'ambition de distinguer clairement une science et un art de la vie sociale, on examinera le problème du point de vue des signes et de celui des codes.

I. — Les signes

Une des premières conditions de la vie sociale est de savoir à qui on a affaire et de pouvoir donc reconnaître l'identité des individus et des groupes.

C'est la fonction des insignes et des enseignes.

1. **Les signes d'identité : insignes et enseignes.** — Les insignes et enseignes sont des marques qui indiquent l'appartenance d'un individu à un groupe social ou économique. Ils ont pour fonction d'exprimer l'organisation de la société et les relations entre les individus et les groupes.

A) *Les armes, les pavillons, les totems*, etc. indiquent l'appartenance à une famille ou à un clan. Ils peuvent s'étendre à des groupements plus larges : ville, province, nation.

B) *Les uniformes*, de même, sont la marque d'un groupe :

— groupe social : noblesse, bourgeoisie, peuple ;

- groupe institutionnel : armée, église, université, etc. ;
- groupe professionnel : bouchers, cuisiniers, charpentiers, etc. ;
- groupe culturel : société sportive, philharmonique, etc. ;
- groupe ethnique : Bretons, Alsaciens, Auvergnats, etc.

C) *Les insignes et les décorations* sont des vestiges symboliques des armes et uniformes et assurent les mêmes fonctions sous des formes dégradées. Les *décorations* perpétuent les anciens ordres de chevalerie. Les *insignes* marquent l'appartenance à différents groupements et associations de toute nature.

D) Les *tatouages*, les *maquillages*, les *coiffures*, etc., sont de même des insignes codifiés dans les sociétés primitives et qui survivent dans nos modes.

E) *Les noms et surnoms* sont les marques les plus simples et les plus universelles de l'identité. Dans leur principe ils sont toujours motivés, désignant l'individu par son appartenance à une famille ou un clan ; à une profession (*Sartre* « le tailleur », *Lefevre* « l'artisan ») ; à une catégorie physique (*Leblanc*, *Leborgne*, etc.).

Dans nos cultures modernes, l'histoire a entraîné la déchéance de ce système qui est souvent remotivé par des surnoms et des sobriquets.

Armoiries, uniformes, insignes, tatouages sont donc un moyen de distinguer et, éventuellement, de classer et de définir les différents groupes dont l'ensemble constitue la société. Comme l'a montré Lévi-Strauss à propos des totems, ce sont dans leur principe des taxinomies sociales. En outre, à l'intérieur de chaque groupement ainsi désigné, ils

marquent les hiérarchies et l'organisation interne du groupe. C'est la fonction des plumets, des couronnes, des rangs d'hermine, des galons.

F) *Les enseignes* désignent des objets plutôt que des groupements d'individus ; mais des objets socialisés.

A une époque où on ignorait la numérotation des maisons, chaque bâtiment était identifié par son enseigne. L'usage s'en est conservé pour distinguer des maisons commerciales. Les enseignes (comme les armoiries) sont en général « parlantes », c'est-à-dire iconiques (cf. *supra*, p. 32) : une *botte* pour le bottier, un *plat à barbe* pour le barbier, etc. Et s'il y a tant d'auberges qui continuent à s'appeler le *Cheval Blanc*, le *Lion d'Or* c'est qu'il s'agissait de relais de poste ou que le propriétaire jouait sur les mots : « Au lit on dort », comme ces guinguettes dénommées *O 20 sans O*.

La division des villes en quartiers et en rues constitue aussi un système d'indication. Dans beaucoup de cultures les quartiers groupent les castes ou les professions avec une rue des *Taillandiers*, des *Tisserands*, etc. Les accidents de l'Histoire ont le plus souvent désintégré ce système dans nos villes modernes. Mais il peut être reconstitué artificiellement. Il y a, par exemple, à Nice un « quartier des Musiciens » dont toutes les rues portent le nom d'un musicien célèbre. New York emploie un système entièrement rationalisé où les *rues* coupent perpendiculairement les *avenues* ; les unes et les autres simplement numérotées.

G) *Les marques de fabrique* ont pour fonction d'indiquer et de garantir l'origine d'un produit. Elles sont depuis toujours employées par le vieil artisanat ; le potier, l'ébéniste « signe » son œuvre, l'éleveur marque ses bêtes, etc.

La multiplication et la diversification des produits d'une part, et de l'autre le développement du commerce et de la publicité, posent le problème en termes nouveaux. Le choix d'une marque de fabrique est déterminé par un ensemble de conditions très complexes et telles que le fabricant fait désormais appel au sociologue, au psychologue, voire à l'ordinateur. La présentation, l'emballage ont pris une valeur sémiologique très importante dans la commercialisation moderne. Bref, ce que nous groupons ici sous le nom d'*insignes* sont des marques qui ont pour fonction d'identifier et de distinguer les composantes du corps social, d'une part et, au premier chef, l'organisation sociale; d'autre part la topographie et l'économie qui lui servent de support.

2. **Les signes de politesse.** — Les signes d'identité constituent des marques d'appartenance à un groupe ou à une fonction. Les hommes d'autre part communiquent entre eux. A cette fin, ils utilisent les insignes et enseignes qui sont des façons de faire savoir qui l'on est. Mais ces rapports permanents se doublent de relations transitoires particulières, qui peuvent varier selon les individus en présence et les circonstances. Mettre ou ne pas mettre un costume de cérémonie pour se rendre à une invitation indique non seulement la nature de la réception mais les rapports entre l'hôte et l'invité. On dispose aussi, à cet effet, de signes spéciaux dont les principaux sont les attributs corporels et les gestes.

On a déjà évoqué, plus haut (cf. p. 60) le problème de la prosodique, de la kinésique et de la proxémique. A quoi il faudrait ajouter les salutations, les injures, la nourriture, etc.

A) *Le ton de la voix* est une des façons les plus universelles de signifier la relation entre émetteur et récepteur : il peut être « familier », « respectueux », « ironique », « impératif », « mielleux », etc.

B) *Les salutations et formules de politesse* jouent un rôle identique et se distinguent par leur caractère particulièrement conventionnel et variable de culture à culture.

C) *Les injures* sont les formes négatives des salutations. Elles constituent les signes de l'hostilité. Et si leur nombre est prodigieux et foisonnant, elles n'en sont pas moins conventionnelles. Les *défis* en sont des formes codifiées et ritualisées.

D) La *kinésique* — au sens propre étude des mouvements — est une analyse des mimiques, des gestes et des danses. Les gestes et les mimiques — de même que les intonations et variations de la voix — sont des auxiliaires du langage.

Certes, l'étude des gestes est ancienne et Darwin est déjà l'auteur d'un ouvrage sur *L'expression des émotions chez l'homme et l'animal* (1873). Mais c'est *l'Introduction to kinesics* de Ray Birdwhistell (1952) qui marque les débuts d'une étude systématique des gestes corporels avec une science traitant « des aspects communicatifs du comportement appris et structuré du corps en mouvement ».

Voici, selon Birdwhistell, les propriétés des marques kinésiques que l'auteur définit d'après un modèle linguistique (1) :

« On remarque plusieurs variétés de marques kinésiques. Telles les marques kinésiques *pronominales* associées aux (substituts des) pronoms structurés d'après l'opposition distance/proximité : *lui/moi, ceci/cela*, etc. Le même geste élargi pluralise la marque kinésique pronominale et on obtient ainsi

(1) Cité d'après *Pratiques des langues gestuelles*, p. 62.

des marques de pluralisation : nous, eux, etc. On distingue de même des marques verboïdes associées avec des marques pronominales sans interruption de mouvement parmi lesquelles les marques de temps. Notons aussi les marques d'aire : dessus, dessous, derrière, devant, à travers, etc. »

On a de même analysé et noté les différents mouvements de la danse. Pour tous ces problèmes qui dépassent les limites du présent essai on se rapportera au n° 10 de la revue *Langages* (juin 1968), consacré aux *Pratiques et langages gestuels*.

E) *La proxémique*. — La communication linguistique utilise non seulement les gestes, mais aussi l'espace et le temps ; ainsi la distance où nous plaçons par rapport à notre interlocuteur, le temps que nous mettons à le recevoir ou à lui répondre constituent des signes. C'est ce « langage » qui est étudié sous le nom de *proxémique*.

Il est particulièrement intéressant dans la mesure où, conventionnalisé comme tout système de signes, il varie avec les cultures et risque d'être ainsi la source de nombreux malentendus. L'ouvrage fondamental à cet égard est *The silent Language* de E. T. Hall (1959). Voici, d'après l'auteur, les huit distances significatives entre deux locuteurs américains :

1) Très rapproché (de 5 à 20 cm)	Chuchotement léger	Très secret
2) Rapproché (de 20 à 30 cm)	Chuchotement audible	Confidentiel
3) Voisin (de 30 à 50 cm)	A l'intérieur, voix basse A l'extérieur, pleine voix	Confidentiel
4) Neutre (de 50 à 90 cm)	Voix basse, faible volume	Sujet personnel
5) Neutre (1,30 à 1,50 m)	Pleine voix	Sujet non personnel
6) Distance publique (1,60 à 2,40 m)	Pleine voix avec légère emphase	Information publique destinée à être entendue par d'autres que l'interlocuteur

- | | | |
|------------------------|------------|-----------------|
| 7) A travers la pièce | Voix haute | En parlant à un |
| (2,40 à 6 m) | | groupe |
| 8) Au-delà des limites | Voix haute | Salutations à |
| (de 6 à 30 m) | | distance, dé- |
| | | parts, etc. |

La distance est évidemment déterminée par l'acoustique, du moins le croyons-nous ; en fait elle est largement conventionnelle : les Anglo-Saxons « maintiennent une certaine distance » entre les locuteurs, les Latins tendent à la réduire. Il en résulte que les premiers se sentent incommodés et agressés par les seconds alors que ces derniers les trouvent froids et distants. Ainsi que le relève Hall :

« En Amérique latine la distance est plus petite qu'aux Etats-Unis. En fait, les gens ne peuvent pas parler confortablement sinon à une distance très voisine de celle qui évoque en Amérique du Nord des sentiments érotiques ou agressifs. Le résultat est que lorsqu'ils se rapprochent nous reculons. En conséquence, ils pensent que nous sommes distants ou froids, réservés et inamicaux. Nous, de notre côté, les accusons perpétuellement de nous souffler dans la figure, de nous coincer, de nous postillonner au visage.

« Les Américains qui ont vécu quelque temps en Amérique latine sans apprendre le sens de ces distances usent d'autres subterfuges ; ils se barricadent derrière leur bureau, utilisent les chaises et les tables pour maintenir le Latino-Américain à ce qu'il considère la distance confortable.

« Résultat, le Latino-Américain peut aller jusqu'à grimper au-dessus de l'obstacle jusqu'à ce qu'il ait atteint une distance où il peut parler confortablement. »

Non moins significatif est le temps d'attente que nous impose l'interlocuteur. On sait à quel point il est savamment dosé par le moindre rond-de-cuir qui se croirait déchu s'il n'imposait pas au visiteur une attente conforme à son rang et à sa propre importance.

Ce temps lui aussi est purement conventionnel et peut prendre des proportions considérables dans

certaines cultures et certaines situations. Un ambassadeur auprès du Grand Mogol peut attendre trois mois avant d'être reçu et les femmes n'acceptent les hommages de leur admirateur qu'après un stage savamment calculé.

L'espace et le temps jouent aussi un rôle significatif dans les cérémonies, les cortèges, les banquets. La distance est le signe de la relation entre les locuteurs, relations qui peuvent être plus ou moins « distantes » ou « intimes ».

F) *La nourriture* est aussi un des modes importants de l'identification du groupe et de la politesse.

Elle est souvent entourée de tabous. Sa préparation et le service du repas sont réglés par un système de conventions contraignantes. Refuser un apéritif est, encore chez nous dans certains milieux, une insulte particulièrement ressentie.

La fonction sémiologique de la nourriture survit dans nos festins et banquets ainsi que dans nombre de tabous et usages. Le thé anglais participe d'un rituel hérité de ses origines orientales.

G) Mais comment arrêter cet inventaire ? Tout est signe : les cadeaux, nos habitations, nos meubles, nos animaux domestiques, etc.

3. **Nature des signes sociaux.** — On a vu que les signes peuvent être plus ou moins socialisés, c'est-à-dire structurés et conventionalisés.

Dans notre culture moderne, les signes sociaux, d'une façon générale, le sont assez peu. Tel est le cas de nos onomastiques, de nos insignes et enseignes auxquels on comparera des systèmes très élaborés tels que les totems, les blasons, les costumes de castes, de métiers, de clans.

Un autre caractère des signes est l'arbitraire ou la motivation. La plupart des signes sociaux sont du type motivé soit par métaphore, soit, souvent, par métonymie. Ce sont des figures allégoriques — la balance et le glaive de la justice, l'inclinaison de tête ou le baise-main qui rappellent l' « hommage », etc. Mais ils survivent souvent à la forme sociale et aux institutions pour n'en conserver qu'une valeur symbolique dégradée, dont le sens originel s'est perdu.

Ils sont fortement connotés, exprimant la majesté, la force, le pouvoir ou au contraire l'humilité ; et ces valeurs ont le plus souvent leur source dans une symbolique enracinée dans l'inconscient collectif. Pour toutes ces raisons ils sont du type esthétique beaucoup plus que logique, bien qu'en leur principe la plupart soient des signes de classification. Mais en raison de leur origine archaïque ils relèvent de modes de signification préscientifiques, analogiques ou homo-analogiques (cf. *supra*, p. 42).

Aussi sont-ils très sensibles aux récurrences du signifiant sur le signifié. Il n'est pas rare que la forme des armoiries, des noms, des devises engendre des fables pseudo-historiques qu'on a souvent relevées dans les mythes et les littératures archaïques. Lévi-Strauss, en particulier, a montré comment les systèmes de nominations totémiques, taxinomiques dans leur principe, deviennent par analogie producteurs de tabous, d'interdictions, de relations entre clans soutenus par des légendes éponymes, qui sont venus se greffer sur les relations naturelles entre le loup, le serpent, l'ours ou la grenouille.

Par leur nature iconique, les signes sociaux s'apparentent aux signes esthétiques. Cela n'est pas par hasard car, dans la communication sociale l'émetteur est le plus souvent porteur du signe et il en est, en

même temps, le référent. Cette confusion du sujet et de l'objet ne peut que favoriser la contamination de la fonction référentielle et de la fonction émotive

II. — Les codes

Vêtements, aliments, gestes, distances, etc., sont des signes qui entrent en proportions diverses, et selon des modalités diverses, dans la formation des différents types de communication sociale.

Ils sont innombrables : rites, fêtes, cérémonies, protocoles, codes de politesse, jeux. On pourrait en distinguer quatre types principaux :

Les *protocoles* qui ont pour fonction d'instaurer la communication entre les individus. Les *rituels* dans lesquels l'émetteur est le groupe. Les *jeux* — privés et individuels ou publics et collectifs, qui sont les représentations d'une situation sociale. Les *modes* qui sont les formes stylisées et individualisées des codes.

1. **Les protocoles.** — Une société est un groupement d'individus réunis en vue d'une action commune. Chacun y a sa place et sa fonction ; chacun s'y définit par les relations familiales, religieuses, professionnelles, etc., qu'il entretient avec les autres.

Il est indispensable que ces relations soient reconnues et identifiées.

C'est, comme on l'a vu, la fonction des noms, surnoms, insignes, enseignes, armes, blasons et, tout particulièrement, du costume.

Lorsque, d'autre part, les individus se réunissent en vue de quelque action commune, leurs relations doivent être signifiées : qui commande et qui obéit, qui donne et qui reçoit, qui invite et qui visite, etc.

Le *protocole* et l'*étiquette* règlent la place de chacun dans un cortège, autour d'une table. On sait comment *Les Chevaliers de la Table Ronde* avaient réglé ce problème et on a pu assister, au cours de la récente conférence du Viêt-nam à d'interminables discussions sur la forme de la table.

Les *salutations* ont pour objet d'instaurer ou de rompre la communication et là encore la relation entre les interlocuteurs doit être marquée : égalité, supériorité ou infériorité, amitié, inimitié ou indifférence, désir ou refus de communiquer.

Les titres, les formules — et éventuellement les invectives et injures — les tons de voix, les gestes et attitudes, etc., constituent un ensemble codifié dont le caractère conventionnel éclate lorsqu'on essaie de les traduire d'une langue ou d'une culture dans une autre.

Les *bonnes manières* et les *savoir-vivre* sont des signes par lesquels l'individu manifeste son appartenance au groupe. Sa connaissance et son respect des *usages* l'identifient comme un « homme du monde » ou « un gars du milieu » ; ce sont des « mots de passe » et des « signes de reconnaissance ».

2. Les rites. — Les rites sont des communications de groupes ; le message ritualisé est émis par la communauté et en son nom. L'émetteur, c'est le groupe et non pas l'individu.

Par l'intermédiaire du *culte religieux* la collectivité communie avec les dieux. Etymologiquement, la *religio* est un « lien », lien à la fois entre les fidèles qui partagent une même foi et lien entre le groupe et la divinité. Les *cultes familiaux* ou *nationaux* sont, de même, les formes d'une communion avec les Ancêtres ou la Patrie. Ils sont d'ailleurs presque toujours d'origine religieuse et restent teintés de

religiosité. Les *pactes*, *traités* et *alliances* sont des relations entre groupes qui échangent des obligations, des services, des biens, des femmes, etc., dont les cérémonies concomitantes sont les signes. Les *rites d'initiation*, *d'intronisation*, les *sacres* et les *sacrements*, les *rites funéraires* instituent des relations entre le groupe et l'individu qu'il reçoit dans son sein.

Dans tous ces rites l'émetteur est le groupe, soit dans sa totalité, soit sous la forme d'officiants auxquels il délègue la communication. Mais il y a toujours participation du groupe, ne serait-ce que par sa présence, et qui s'exprime par des chants, des prières, des silences, des bravos, des hourras, par lesquels les individus manifestent qu'ils prennent part à la communication. Cette participation d'autre part s'exprime par des *fêtes* qui prolongent la cérémonie rituelle et dont la forme est elle-même codifiée. Les *fêtes solennelles* et *commémoratives* sont des rappels du pacte initial et une confirmation des liens qu'il a instaurés.

La fonction des rites est moins d'information que de communion. Leur but est de signifier la solidarité des individus à l'égard des obligations, religieuses, nationales, sociales, contractées par la communauté. Et ce sont des systèmes de signes qui, quelles que soient leurs origines historiques ou pseudo-historiques, et quelle que soit leur valeur figurative, sont toujours hautement conventionnalisés.

3. Les *modes*. — Les *modes* sont des manières d'être, propres au groupe : se vêtir, se nourrir, se loger, etc. Elles prennent une grande importance dans une société où la surabondance des produits de consommation libère ces derniers de leur fonction première (protection, alimentation) et il est

bien évident que nos cravates, nos autos, nos fauteuils Régence, par exemple, ne sont plus que les signes d'un statut social.

La mode procède d'un double mouvement centripète et centrifuge. Le désir d'identification avec un groupe prestigieux entraîne l'adoption des signes qui les caractérisent. Mais ces derniers sont alors abandonnés par les membres du groupe qui refusent cette identification. C'est ce qui rend la mode si mobile et si créatrice, particulièrement dans les cultures où les signes sociaux sont faiblement codifiés. La mode, comme les divertissements, compense des frustrations et vient combler des désirs de prestige et de puissance.

4. **Les jeux.** — Les jeux, comme les arts, sont des imitations de la réalité et, plus particulièrement de la réalité sociale. Ce sont des situations construites en vue de replacer les individus dans un schéma significatif de la vie sociale.

Les *arts* imitent en vue de replacer le *récepteur en face* de la réalité et de lui faire *éprouver*, par l'intermédiaire d'une image, les *émotions* et les sentiments suscités par cette réalité.

Les *jeux* imitent en vue de replacer l'*émetteur à l'intérieur* de la réalité et de lui faire *pratiquer*, par l'intermédiaire d'une image, les *actes* de cette réalité.

Les *spectacles* sont, à la fois, des jeux et des arts : jeux du point de vue des *acteurs*, arts du point de vue des *spectateurs*.

Les jeux correspondent aux trois grands modes de l'expérience : intellectuelle et scientifique, pratique et sociale, affective et esthétique.

Du premier type sont tous les jeux de construction — y compris les constructions verbales, telles

que rébus, devinettes, mots croisés, dans lesquels le joueur structure une réalité amorphe et lui donne un sens ; l'activité de l'enfant qui fait un puzzle est du même ordre que celle de l'herboriste qui identifie et classe des plantes. Du second type sont ceux qui replacent le joueur au sein d'une situation sociale : la famille, le métier, la guerre, etc. ; la petite fille et sa poupée jouent à la maman, les joueurs d'échecs ou de rugby miment la guerre, etc. Les spectacles — du point de vue des spectateurs — correspondent au troisième type : les supporters suivent les péripéties du match comme les habitants de la cité contemplent leurs champions du haut des remparts. Dans la plupart des jeux les trois fonctions sont mêlées.

Les jeux ont pour fonction l'apprentissage et la sélection : l'enfant qui joue à la maman ou au soldat apprend son métier ; le tournoi permet de reconnaître le plus fort et le plus digne d'exercer le commandement ; les jeux de hasard symbolisent la lutte de l'individu contre le Destin, mais dans des situations où sont éliminés les dangers de la réalité.

Les jeux ont, par ailleurs, fonction de divertissement, dans la mesure où ils assouvissent et, sans doute, subliment des désirs frustrés par la vie réelle : désir de pouvoir, de puissance, de gain, de promotion sociale, etc. La psychanalyse et la psychiatrie modernes ont éclairé ce problème et étendu considérablement la notion de jeu et son domaine en montrant que les jeux, de même que les arts, expriment des archétypes culturels qui ont des racines profondes dans l'inconscient collectif et individuel.

Dans cette perspective la notion de jeu — c'est-à-dire imitation d'une situation sociale — a été étendue à la plupart de nos comportements. Ainsi la plupart

des déséquilibres psychiques correspondent à des troubles de la communication et la psychosomatique, de son côté, montre que ces troubles de l'âme ont des manifestations organiques. Tous nos comportements ont un sens ; mais, dans la mesure où la relation entre le signifiant et le signifié est irrationnelle ou inconsciente, ce sens est mal interprété. La psychopédagogie moderne nous a appris que l'enfant fugueur, rebelle, menteur essaie pathétiquement de dire quelque chose et de nouer une relation avec son milieu. Cette situation est générale. Dans un ouvrage à succès, intitulé *Games people play* (*Les jeux que nous jouons*) (1), un psychiatre américain, le Dr Eric Berne, montre que nos comportements sociaux, en particulier familiaux, sont des « jeux », c'est-à-dire des systèmes de relations qui reproduisent des situations archaïques dont les joueurs n'ont pas la clef ; le tyran domestique, la femme frigide, l'alcoolique, le joueur, etc., sont des rôles dont le sens profond nous échappe. Le Dr Berne fait un inventaire de ces situations typiques en montrant comment elles pourraient être « jouées ».

Voici un résumé du drame matrimonial si répandu : « Si tu n'étais pas là » (*If it weren't for you*), c'est le cas de la femme timide qui a épousé un « tyran » et ressent douloureusement ou rageusement les atteintes que ce dernier porte à sa liberté : Si ce n'était pas à cause de toi je voyagerais, j'aurais un travail, je ferais de la danse, du cheval, etc. »

En fait l'expérience montre que, dans la majorité des cas, l'épouse tyrannisée est dans l'incapacité d'assumer sa liberté. Le « tyran » lui rend donc un service en lui évitant les situations où elle se trouverait devant une décision impossible à prendre.

(1) E. BERNE, *Games people play*, New York, 1964.

C'est pourquoi ce type de femmes choisi généralement ce type d'homme pour époux.

Ce « jeu » avec ses rôles, ses comparses, ses situations, constitue un drame parfaitement stéréotypé avec un petit nombre de variantes. Ainsi les jeux — sous leurs innombrables formes — sont des systèmes de signes plus ou moins conventionnalisés comme les sciences et les arts, mais dont le caractère fondamental est que l'émetteur, c'est-à-dire le joueur, en constitue lui-même le signe : « jouer », c'est être quelqu'un d'autre : la *poupée* est l'« enfant » et la *joueuse* la « mère » ; les pièces du jeu d'échecs sont des « armées » dont les joueurs sont les « stratèges » rivaux.

Toute activité tend à devenir jeu dans la mesure où elle perd sa fonction immédiate ; ainsi la *chasse* ou la *guerre en dentelles*. Parmi les jeux, une place toute particulière doit être faite aux *jeux dramatiques* : les décors, la mise en scène, les acteurs sont des signes.

Les jeux étant des systèmes de signes sont nécessairement codifiés sous des formes soit figuratives, soit idéosémiques. L'absence de règles ôterait toute signification aux joueurs, aux jouets, aux phases du jeu. Ainsi le catch, lutte libre et sans règle, n'est pas un jeu sportif, ainsi que l'a montré Barthes (cf. *Mythologies*, pp. 11-21) et c'est pourquoi l'issue en est décidée à l'avance par les organisateurs : en revanche, c'est un jeu dramatique avec ses rôles : le *Traître*, le *Méchant*, le *Naïf* ; et ses situations : le mal puni, le courage récompensé.

Protocoles, rites, jeux, tout est signe dans la vie sociale et au premier chef les individus qui y prennent part. Dans les premiers, nous « jouons notre rôle » : patriarche, fils prodigue, ami fidèle ou mort pour la Patrie. Dans les jeux nous « jouons un rôle ».

La limite entre les deux n'est pas toujours facile à définir.

Sémiologiquement, le problème des jeux, comme celui des arts, est double : une morphologie dont l'objet est de réduire chaque jeu à ses « constituants immédiats » en vue de les classer et de définir leurs fonctions, c'est-à-dire les règles de leurs combinaisons ; une sémantique (et une symbolique) qui devront établir le sens et la fonction sociale de ces « ludèmes » au sein d'une culture ainsi que les racines mythiques qui les fondent et les connotent.

CONCLUSION

MYTHOLOGIES DE NOTRE TEMPS

La notion d'*image* est un des concepts-clefs de notre culture ; tout et chacun a la sienne : les acteurs, les hommes politiques, les femmes du monde ; et le moindre d'entre nous est soucieux de ne pas ternir ni compromettre cette image de père attentif, d'époux fidèle, de bon citoyen ou de mauvais garçon qu'il construit et protège jalousement.

Les mythologies expriment une vision de l'homme et du monde ; elles signifient une organisation du Cosmos et de la Société. Et si elles éclatent en affabulations contingentes, elles permettent de retrouver sous les variations accidentelles de la fable des systèmes de significations stables et structurés.

Lorsqu'on dit mythes on pense généralement à des cultures primitives, archaïques, à des formes de pensée prélogique et il est bien vrai que c'est dans ces cultures, closes et stabilisées, que de tels codes sont les plus faciles à observer, de même qu'on y trouve sous des formes simples et figées des codes sociaux ritualisés qui ont leur origine dans l'histoire lointaine et l'inconscient collectif.

Nos sociétés modernes, en revanche, nous semblent plus libres et établies sur des fondements rationnels. Or, nous découvrons aujourd'hui qu'il n'en est rien. La vie d'un John Kennedy est marquée des présages, des épreuves, des dons miraculeux et de tous les signes qui entourent le Héros

mythique. Sa mort est, à cet égard, exemplaire : malgré une enquête prouvant que son meurtrier était un déséquilibré isolé, l'opinion refuse ce verdict d'une disparition accidentelle qui enlèverait toute signification à ce Destin, c'est-à-dire à ce dessein. Elle exige que le Héros ait été trahi, ce qui est un des thèmes majeurs de toute la littérature épique.

La science moderne a mis en évidence ce caractère sémiologique de nos attitudes et de nos croyances. Le chien de Pavlov ne réagit pas aux choses mais aux signes des choses, et le behaviourisme montre que nos comportements sont des réactions conditionnées à des signes. Pour la psychanalyse, par ailleurs, ces signes ont leur source dans des situations archaïques, inconscientes et irrationnelles ; les unes étant communes à la collectivité, comme le veut Jung et sa théorie des archétypes, les autres propres à chaque individu ainsi que l'a établi Freud et son analyse des complexes. Enfin, l'enquête psychosociologique fondée sur des tests verbaux, des questionnaires et une analyse statistique des réponses y voient des tendances caractéristiques des divers groupes et des diverses situations.

Ainsi il apparaît que la plupart de nos choix — en apparence les plus libres ou, en tout cas, les plus rationnels — sont conditionnés par des représentations inconscientes d'origine mythique.

Pourquoi, par exemple, buvons-nous du vin ou du lait ? D'où vient le goût des Français pour le bifteck-frites ? A quoi tiennent nos engouements ou nos préjugés ? C'est ce que montre Roland Barthes dans un recueil d'essais réunis sous le titre caractéristique de *Mythologies* (1).

(1) Ed. du Seuil, 1957, p. 85.

« Croire au vin est un acte collectif contraignant ; le Français qui prendrait quelque distance à l'égard du mythe, s'exposerait à des problèmes menus mais précis d'intégration, dont le premier serait justement d'avoir à s'expliquer. Le principe d'universalité joue ici à plein, en ce sens que la société *nomme* malade, infirme ou vicieux quiconque ne croit pas au vin : elle ne le *comprend* pas (aux deux sens, intellectuel et spatial, du terme). A l'opposé un diplôme de bonne intégration est décerné à qui pratique le vin : *savoir* boire est une technique nationale qui sert à qualifier le Français, à prouver à la fois son pouvoir de performance, son contrôle et sa sociabilité. Le vin a ainsi une morale collective, à l'intérieur de quoi tout est racheté : les excès, les malheurs, les crimes sont sans doute possibles avec le vin, mais nullement la méchanceté, la perfidie ou la laideur ; le mal qu'il peut engendrer est d'ordre fatal, il échappe donc à la pénalisation, c'est un mal de théâtre non de tempérament.

« Le vin est socialisé parce qu'il fonde non seulement une morale, mais un décor ; il orne les cérémoniaux les plus menus de la vie quotidienne française, du casse-croûte (le gros rouge, le camembert) au festin, de la conversation de bistrot au discours de banquet. Il exalte les climats, quels qu'ils soient, s'associe dans le froid à tous les mythes du réchauffement, et dans la canicule à toutes les images de l'ombre, du frais et du piquant. Pas une situation de contrainte physique (température, faim, ennui, servitude, dépaysement) qui ne donne à rêver le vin. Combiné comme substance de base à d'autres figures alimentaires, il peut couvrir tous les espaces et tous les temps du Français. Dès qu'on atteint un certain détail de la vie quotidienne, l'absence de vin choque comme un exotisme : M. Coty, au début de son septennat, s'étant laissé photographier devant une table intime où la bouteille Dumesnil semblait remplacer par extraordinaire le litron de rouge, la nation entière entra en émoi, c'était aussi intolérable qu'un roi célibataire. Le vin fait ici partie de la raison d'Etat. »

Roland Barthes montre qu'il y a ainsi une mythologie du lait, du bifteck-frites, de l'automobile, des vacances, de la littérature, etc.

Et il est clair que toutes les bonnes raisons, et la plupart du temps très sincères, que nous donnons pour justifier nos goûts, nos désirs, nos jugements sont entièrement irrationnelles. C'est là un fait que la publicité moderne a mis en évidence et dont elle

tire partie. On en trouvera mille exemples dans l'ouvrage classique de Vance Packard sur *La persuasion secrète* (*The hidden persuaders*, 1957). Les fabricants de margarine, par exemple, se heurtaient au début, et se heurtent encore chez nous, à un préjugé tenace contre leur produit ; comparée au beurre on lui reproche d'être « grasse », « lourde et indigeste », d'avoir un « goût huileux ». Or, il suffit de présenter de la margarine sous l'apparence d'un beurre teinté de jaune et du beurre sous l'apparence blanchâtre pour constater que la presque totalité des gens s'y trompent et prêtent alors au beurre les défauts de la margarine et à cette dernière les vertus du premier. Il en est de même pour la plupart des produits qui sont à l'heure actuelle parfaitement standardisés et homogénéisés, si bien qu'entre les différentes marques de lessives, de dentifrices, de shampoings, il n'y a pratiquement aucune différence objective.

Comment expliquer, dans ces conditions, l'attachement du fumeur américain à sa marque de cigarettes alors qu'en fait, dans la plupart des cas, l'expérience montre qu'il est parfaitement incapable de la reconnaître ? La conclusion des techniciens est formelle : « Nous ne fumons pas des cigarettes, mais des images de cigarettes. » Il est non moins clair que les femmes n'achètent pas des crèmes « adoucissantes », « astringentes », « rajeunissantes », mais des *images* de la jeunesse, du succès, de l'amour. D'où l'importance du nom, de l'emballage et de tout ce qu'il est convenu d'appeler « l'image de marque ». Le commerce vend des symboles. Et ces symboles fonctionnent à des niveaux subconscients et inconscients entièrement irrationnels.

Voici le roman du *Pruneau* tel que le raconte Vance Packard.

Vers les années 50, le malheureux pruneau ne se vendait plus en dépit de tous les efforts de la corporation, qui en désespoir de cause l'amena chez le psychanalyste, en l'espèce *The Institute for Motivational Research*. Et, en effet, le patient souffrait d'un puissant complexe d'infériorité.

Les tests d'association verbale montraient qu'il était lié dans l'esprit des gens à des termes tels que « desséché », « vieille fille », « pension de famille » et surtout « constipation ». Il fallait lui donner une image entièrement nouvelle.

« Du jour au lendemain le pruneau devint un fruit délicieux et doux, presque un bonbon si on en croyait la publicité. La nouvelle imagerie montrait les pruneaux dans un environnement aussi éloigné que possible de cette apparence sombre, fuligineuse, vieille fille où quatre pruneaux noirs flottaient dans un liquide sombre. La nouvelle publicité utilisait des couleurs brillantes et gaies et des silhouettes enfantines en train de jouer. Ultérieurement ces images de « jeunesse » changèrent graduellement d'enfants en jolies filles en train de patiner ou de jouer au tennis. Et chaque fois qu'on montrait des pruneaux, c'était dans des plats brillants et colorés ou sur un arrière-plan de fromage blanc. Ces images étaient accompagnées de phrases telles que : « Ayez des ailes ! », « Le monde est à vous. » L'une disait : « Les pruneaux colorent « votre sang et mettent du rouge à vos joues. » A travers son image le pruneau devint une véritable Cendrillon » (1).

L'idée d'*image*, de *message* et d'une *manipulation* du public par une connaissance de ses *motivations profondes* est à l'heure actuelle une des clefs de notre culture et qui, depuis l'Amérique, gagne peu à peu l'Europe. Elle est largement sortie du domaine de la publicité pour envahir le champ de la politique et celui des rapports sociaux. Les vedettes, les hommes politiques et, petit à petit, chacun de nous a une « image » patiemment construite et soigneusement entretenue. Les élections sont aujourd'hui confiées à des agences de publicité et la figure du candidat manipulée de toutes pièces. Nous vivons dans une culture de l'image. L' « opium du peuple »,

(1) *The hidden persuaders*, pp. 119-120.

aujourd'hui, c'est la propagande politique, culturelle, économique, dont l'arme la plus efficace et l'illusion la plus insidieuse sont de nous persuader que les signes sont les choses ; comme nous nous persuadons que nous sommes « nous-mêmes », signes parmi les signes, sur ce théâtre où nous jouons notre propre rôle.

Les rois étaient naguère les fils des dieux qui les envoyaient sur la terre avec la vigne et le maïs ; aujourd'hui les présidents sont les créatures de la télévision descendus sur l'écran mythique entre la margarine et les enzymes gloutons. Mais, au moins, commençons-nous à savoir que nous vivons parmi les signes et à nous rendre compte de leur nature et de leur pouvoir. Cette conscience sémiologique pourrait devenir, demain, le principal garant de notre liberté.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- E. BUYSENS, *Le langage et le discours, Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre d'une sémiologie*, Bruxelles, 1943.
- Ch. W. MORRIS, *Signs, Language and Behavior*, New York, 1946.
- K. L. PIKE, *Language in relation to a unified theory of the structure of Human Behavior*, Glendale, Cal., 1955.
- P. GUIRAUD, *La sémantique* (« Que sais-je ? », n° 655), Paris, 1955.
- Vance PACKARD, *The hidden persuaders*, New York, 1957.
- R. BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957 (voir aussi *Communications*, n° 4).
- *Système de la mode*, Paris, 1967.
- *S/Z Essai*, Ed. du Seuil, Paris, 1970.
- Cl. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958.
- *La pensée sauvage*, Paris, 1962.
- E. T. HALL, *The silent language*, New York, 1959.
- V. PROPP, *Morphology of the Folktale*, Ind. Univ., 1958. (L'édition originale russe date de 1928.)
- G. MOUNIN, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963.
- Communications*, n° 4, Recherches sémiologiques, Paris, 1964.
- M. McLUHAN, *Understanding media*, New York, 1964.
- Eric BERNE, *Games people play*, New York, 1964.
- M. FOUCAULT, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- A. J. GREIMAS, *La sémantique structurale*, Paris, 1966.
- *Du sens, Essais sémiologiques*, Paris, 1970.
- L. J. PRIETO, *Messages et signaux*, Paris, 1966.
- Langages*, n° 10, Pratiques et langages gestuels, Paris, 1968.
- J. KRISTEVA, *Sémiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1970.
- N. FRYE, *Anatomie de la critique*, Paris, 1969 (éd. anglaise, 1957).
- Semiotica*, Journal of the International Association for semiotic studies, Mouton, La Haye.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. — La sémiologie	5
CHAPITRE PREMIER. — Fonctions et « media »	9
I. Les fonctions, 10. — II. Les « media », 20.	
CHAPITRE II. — La signification : forme et substance du signe	29
I. Le signe et la signification, 29. — II. La forme du signe, 37. — III. Les modes de la communication, 45. — IV. Le sens : codes et herméneutiques, 49.	
CHAPITRE III. — Les codes logiques	55
I. Les codes paralinguistiques, 55. — II. Les codes pra- tiques : signaux et programmes, 61. — III. Les codes épis- témologiques, 64. — IV. La « pensée sauvage » ; les man- tiques, 70.	
CHAPITRE IV. — Les codes esthétiques	79
I. Arts et littératures, 82. — II. La symbolique, la thé- matique, 83. — III. La morphologie du récit, 90.	
CHAPITRE V. — Les codes sociaux.....	97
I. Les signes, 99. — II. Les codes, 108.	
CONCLUSION. — Mythologies de notre temps	117
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE	123

1973. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 32 906 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 23 541

#1925

DATE DUE

The Library charges fines on overdues.

Limit of
32 Renewals
Per Item

SEP 10 1998 JAN 30 1999
RETURNED

#1901



3 1264 00026 7745

89-90-F

