

La rationalité de la Passion

Dans cette partie nous ne cherchons pas à apporter une liste exhaustive des possibilités conceptuelles offertes par le régime de la passion. Comme pour celui de l'action, et par la suite, de la cognition, il s'agit d'envisager les principes de conception signalétique par le prisme d'une des rationalités du discours. De plus, nous verrons que les connaissances sont encore trop lacunaires pour entreprendre la complexité de cette rationalité vis-à-vis des expressions sonores. Nous observerons donc les questions qu'elle soulève et celles que ces travaux devront traiter, en étayant nos réflexions par quelques considérations théoriques.

Le régime de la passion, comme nous l'avons dit, relève de la dimension thymique*, elle constitue par conséquent le lien entre l'expérience du corps et les orientations sémantiques que ce corps, sensible, attribue aux sensations et perceptions.

À propos de la catégorie thymique, Greimas nous dit :

« Il s'agit d'une catégorie "primitive", dite aussi proprioceptive, à l'aide de laquelle on cherche à formuler, très sommairement, la manière dont tout être vivant, inscrit dans un milieu, "se sent" lui-même et réagit à son environnement, un être vivant étant considéré comme "un système d'attractions et de répulsions". »¹⁴⁶

Fondamentalement, donc, elle concerne les mouvements du sujet en relation avec les objets de perception qui l'entourent et qui constituent un univers perceptif. C'est bien son caractère « primitif » qui nous intéresse ici : ou comment, de sensations menant à des perceptions, l'humain peut reconstruire une morphologie, lui donner une valeur et l'insérer dans un système de valeurs. Nous identifions, par le biais de la passion, un niveau fondamental de la perception et de la signification, la *proprioception* constituant un lieu d'échanges, de liens perceptifs.

La signification naît du rapprochement de deux domaines : l'un extérieur et l'autre intérieur. Ce rapprochement est opéré par le *corps propre*, conçu comme une « enveloppe sensible » qui détermine et délimite ces deux domaines. À ces trois termes correspondent trois univers dits *extéroceptif*, *intéroceptif*, et *proprioceptif*. Ces univers relèvent d'autant de perceptions, lesquelles donnent respectivement « la perception du monde extérieur, la perception du monde intérieur et la perception des modifications de l'enveloppe-frontière elle-même »¹⁴⁷. Le monde intérieur et le monde extérieur sont traditionnellement associés au plan de l'expression et au plan du contenu¹⁴⁸. La proprioception est alors à la fois le lieu et la condition du rapprochement des deux plans (la *fonction sémiotique*), mais aussi un univers appartenant à la perception du corps propre et de la chair sensible – un lieu où les dynamiques et mouvements perceptifs se mettent en place.

La passion, en discours, est le lieu du corps sentant, et agit principalement sur les catégories de la *présence* que sont l'*intensité* et la *quantité* : « elle synthétise, noue et solidarise les tensions de la présence »¹⁴⁹. Le corps propre est immergé dans un espace, que l'on nomme champ de présence. Ce champ est justement traversé par des *présences*, qui, sur la base de sensations, de perceptions, se manifestent de manière plus ou moins claire, figurée, saisissable, durable, etc. La présence est en soi antérieure à la figure, elle se donne d'abord dans une certaine *intensité* :

¹⁴⁶ GREIMAS A.J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 93.

¹⁴⁷ FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 2003, p.36.

¹⁴⁸ GREIMAS A.J., *Sémantique Structurale*, Paris, Formes Sémiotiques, PUF, 2002.

¹⁴⁹ FONTANILLE J., *ibidem*, p. 212.

« [...] avant même d'identifier une figure du monde naturel, ou même une notion ou un sentiment, nous percevons (ou nous « pressentons ») sa présence, c'est-à-dire quelque chose qui, d'une part occupe une certaine position, relative à notre propre position, et une certaine étendue, et qui, d'autre part, nous affecte avec une certaine intensité ; quelque chose, en somme, qui oriente notre attention, qui lui résiste ou s'offre à elle. [...] La présence, qualité sensible par excellence, est donc une première articulation sémiotique de la perception. »¹⁵⁰

Cette intensité doit être, pour devenir une présence identifiable et saisie, corrélée à une étendue ou une quantité. La présence, et par conséquent la passion, est d'abord une mise en tension de données sensibles fondamentales. La tensivité* est la rationalité dominante dans le régime de la passion. Ainsi deux principes dynamiques se croisent pour constituer la présence et qualifier celles qui traversent le champ et les horizons propres à un sujet et à sa position.

« L'affect qui nous touche, cette intensité qui caractérise notre relation avec le monde, cette tension en direction du monde, est l'affaire de la visée intentionnelle ; la position, l'étendue et la quantité caractérisent en revanche les limites et les propriétés du domaine de pertinence, c'est-à-dire celles de la saisie. »¹⁵¹

La visée relève alors de l'intensité, et la saisie, de l'étendue ou quantité. La tensivité est donc à la base de positions donnant des valences (via les corrélations entre intensité et étendue), lesquelles sont ensuite investies de valeurs. Elle permet de conceptualiser et schématiser des dynamiques discursives d'ordre sensoriel et passionnel.

La passion est souvent envisagée dans le discours linguistique, verbal ou textuel. En cela, elle permet de mesurer des degrés d'intensité et d'étendue, divulgués par le lexique, mais surtout par les mouvements repérables dans le discours, par sa syntaxe, l'enchaînement des séquences, les rythmes et affects émis ou imposés par des actants* (sujets ou objets). Fontanille parlerait alors de position de l'instance de discours ; les modes d'apparaître des présences se donnent à travers les positions relatives de cette instance et des présences en question. Apparaissent alors des mises en mouvement, liées notamment aux modalités. La modalité, en discours, est une des composantes essentielles permettant (entre autres choses) de lire la façon dont une passion impacte les actants d'un discours. C'est d'ailleurs ce que nous avons pu observer, quoique très sommairement, lorsque nous avons envisagé les logiques jonctives du dispositif de marquage. Les discours textuels nous donnent une vision certes parfois difficilement repérable et identifiable des impacts des passions sur les modalisations d'actants, mais toutefois plus précise et complète. Or, notre « objet », le son, ne se manifeste et ne se comporte pas de la même façon qu'un discours textuel ou verbal. En effet, on ne peut observer à travers la manifestation sonore des unités segmentables telles que des mots, de parties du discours dont on observe des signifiés relativement précis riches et descriptibles, ou encore des éléments syntaxiques configurant l'articulation logique de la forme linguistique et du sens. Le son, dans sa nature essentiellement esthétique¹⁵², constitue un objet d'analyse presque intangible. Comment, au sein de la problématique qui est la nôtre, approcher la passion de manière opératoire ?

¹⁵⁰ FONTANILLE J., *ibidem*, pp. 38-39.

¹⁵¹ FONTANILLE J., *ibidem*, p. 39.

¹⁵² C'est-à-dire appartenant au domaine du sensible.

De cette première question découlent des implications d'ordres théorique et épistémologique sur un plan large d'une part, et d'ordre opératoire d'autre part. Pour ce dernier cas, il s'agit d'envisager la manière avec laquelle nous pouvons approcher la signalétique sonore à travers la passion.

Dans notre cas, il s'agirait de réduire dans un premier temps la passion au minimum observable et anticipable pour appréhender le son en tant que discours signalétique et portant la mémoire du site d'enfouissement. Sensations, affects, émotions et sentiments sont les manifestations propres à la passion. Or, dans la démarche actuelle, à l'instar des propos précédents sur l'action, nous ne pouvons envisager concrètement des hypothèses relatives à l'émotion et au sentiment. Comment, en effet, se prononcer, même hypothétiquement, sur les aspects émotionnels de la perception sonore, sachant par ailleurs combien l'expérience et l'apprentissage individuels peuvent donner de fortes variations interprétatives lorsqu'il s'agit de perception sonore ? Pour pouvoir approcher ces composantes, il nous faut encore développer un horizon épistémique permettant d'envisager le son dans son articulation entre le sensible et l'intelligible. Développons quelques remarques fondamentales vis-à-vis du son entrepris dans sa dimension passionnelle.

Rationalité de la passion et épistémologie de la signification sonore

Tout d'abord, que représente la passion dans notre approche sémiotique ? La passion est le lien entre les autres rationalités du discours : action et cognition. Elle est le fondement de la sémiosi¹⁵³, acte de perception qui déploie le sens et une signification à partir des expressions du monde sensible. La modalité sonore, qui plus est, dispose d'un caractère ineffable, dont l'expression des effets perceptifs est difficile, et dont le lexique, fondé en grande partie sur des métaphores, ou empruntant des lexèmes originaires de la modalité visuelle ou haptique¹⁵⁴, ne permet de définir précisément l'horizon somatique et sémantique.

L'acte de perception est antérieur à tout déploiement cognitif ou sémantique. Il peut soit n'être suivi d'aucun effet comportemental (indifférence), soit de réactions, puisque les effets sensoriels, composants de la thymie*, engagent des mouvements d'attraction ou de répulsion. Ces derniers procèdent de programmations innées (ou descriptibles comme telles) mais qui peuvent être acquises. Le phonocomportement, une fois passée l'étape initiale de saisie du signal, dépend d'un ensemble complexe de variables, d'autant plus complexe qu'il sera acquis et culturel.

Le son partage des qualités perceptives avec le goût et l'odeur, au vu du principe commun de métaphore, d'emprunts lexicaux et de ponts sémantiques dont l'inventaire est requis pour en décrire l'ontologie ou les effets perceptifs¹⁵⁵. Autrement dit, la question se pose de savoir comment se construit la sémiosi. Comment, d'une morphologie sonore, se déploient des affects, des valeurs, une sémantique et un symbolisme capables d'activer les instances de la

¹⁵³ Le rapprochement d'un signifiant et de son signifié.

¹⁵⁴ COLAS-BLAISE M., ESTAY STANGE V., *Synesthésies sonores. Du son au(x) sens*. Paris, Classiques Garnier, 2018 ; SPAMPINATO F., *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*. L'Harmattan, Paris, 2008 ; *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.

¹⁵⁵ MOUTAT A., *Du sensible à l'intelligible. Pour une sémiotique de la perception*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015 ; CACHEUX S., MOUTAT A., « Perception et verbalisation des qualités sonores. Vers un lexique du son », in *Les sens du son – pour une approche culturelle du sonore*, Limoges, Solilang, 2015, pp. 65-75 ; BORDRON J.-F., « Comment le son nous informe-t-il ? », in *Communication & Langage*, 2017/3 (n°193), pp. 49-62.

raison comme celles de l’imaginaire ? Si la sémiotique s’est penchée sur les discours portant sur la modalité gustative (les commentaires de dégustation de vin par exemple¹⁵⁶), peu de corpus concernant les discours sur le son ont été constitués. La raison en est que le son est moins apte à produire, notamment au cours de tests, des verbalisations complètes permettant d’observer un déploiement symbolique aussi intense et extense que le vin ou les parfums. Nous en avons fait nous-même l’expérience auprès de différents publics testés¹⁵⁷.

Il nous faut donc observer la manière avec laquelle le son fait sens, avant que de considérer d’hypothétiques morphologies sonores en vue d’une signalétique. Les théories et pratiques de la communication ont fourni des connaissances et des savoir-faire en termes de conception de signature de marque, autrement dit des signaux qui, au moment de leur réexposition, évoquent directement un concept ou une entité (marque, produit). Un bon point, donc, pour ce qui est de la mise en place d’une morphologie unique en tant que « symbole » (au sens courant) du site de stockage. Mais, par-delà le réflexe acquis par un conditionnement « pavlovien », la question de la mémoire reste posée, celle-ci impliquant une projection à très long terme. La question du sens même nous invite à questionner le rapport entre sémiose, rappel, et mémoire à long terme (et grande échelle), puisque c’est une symbiose entre ces termes qui est visée. Voici notre thèse :

La problématique communicationnelle relative à la mémoire du site Cigéo implique l’élaboration de discours (pour le moins sonores) assurant une intersubjectivité perceptive, laquelle est visée dans le but de faciliter une interprétation partagée et commune. Elle croise la dimension temporelle en ce qu’un contenu partagé à échelle transculturelle serait plus susceptible d’être partagé à échelle transgénérationnelle.

En cela, le rapport établi entre *expression* et *contenu*¹⁵⁸ ne doit pas être une construction *ex nihilo*, une convention artificielle et arbitraire dont le rapprochement est fondé sur l’empirisme¹⁵⁹ ou la seule capacité mnésique d’un profil sonore. Le signal tel qu’envisagé, et à l’extrême, celui d’un conditionnement « pavlovien », ne suffit pas à relever le défi mémoriel. Le caractère durable de la sémiose réside, dans une certaine mesure¹⁶⁰, dans l’isomorphisme^{*161} des deux plans (expression et contenu), mais nous ajoutons même dans un « isomorphisme » entre forme du contenu sensible et forme du contenu sémantique ou symbolique – si toutefois le terme d’isomorphisme est pertinent ici. Ce que nous tentons de décrire est la corrélation d’une part, entre la morphologie sonore et les effets sensoriels qu’elle provoque, et d’autre part, entre ces effets sensoriels et le déploiement sémantique. Le contenu saisissable sur le plan cognitif que l’on voudra émettre devra être porté par des qualités et des effets sensoriels partageant des traits et des qualités sémantiques communs. C’est ainsi que

¹⁵⁶ BOUTAUD, J-J. « Le vin et l’éveil des sens. L’expérience du goût en partage », Hermès, *La Revue-Cognition, communication, politique*, CNRS-Éditions, 2016, 1 (74), pp. 110-119 ; MOUTAT A., *Perception et communication des sensations : analyse sémantique des commentaires de dégustation dans la presse œnologique*, Thèse, Université de Limoges, 2009 ; « Discours transgressifs des vins naturels », *Revue des œnologues*, n°166, Janvier 2018.

¹⁵⁷ Les corpus relatifs au goût, par exemple, trouvent leurs sources dans les discours de dégustations figurant dans des revues d’amateurs ou spécialistes du vin.

¹⁵⁸ Ou *signifiant* et *signifié*.

¹⁵⁹ Non pas que l’empirisme est incapable de produire des messages pertinents ou efficaces, mais le propre des recherches est d’engranger des connaissances, lesquelles permettent – qui plus est dans le cas du programme mémoire – de contrôler au mieux phénomènes anticipés, suscités et visés.

¹⁶⁰ Que l’on ne peut encore établir.

¹⁶¹ Nous développerons la notion d’isomorphisme, en complément de la définition donnée dans le glossaire, en partie II., II.2. « Pour une théorie de la signification sonore. Fondement du sens et théories sémiotiques ».

(i) l'interprétation est susceptible d'être partagée, et (ii), la sémiose est susceptible de perdurer, porter la mémoire, et d'assurer une stabilité sémiotique dans la transmission des discours et de leurs contenus.

Prenons un exemple de la vie courante, celui de l'alarme incendie. Le but de l'alarme incendie est d'induire un comportement (régime de l'action). Le phénomène sémiotique peut être découpé en plusieurs lieux.

Le son est immédiatement reconnu en vertu du code établi, de la relation entre signifiant et signifié, figée par une convention culturelle, ainsi que du contexte (une alarme incendie retentissant en plein désert n'aurait pas le même sens). Il s'agit de la dimension symbolique¹⁶² du signe, qui est fondée sur une convention et dirige une interprétation univoque. Le déploiement sémantique qui lui est propre est une forme d'injonction : « évacuez les lieux, regroupez-vous aux points de ralliement ». Cet usage sémiotique répété donne lieu à une réaction-réflexe (pour le moins virtuelle) ; aussi le signifiant (ou l'expression) fusse-t-il dans l'absolu la *sonate en sol majeur pour violon et clavier* de J.-S. Bach, le résultat sur le plan pragmatique en serait inchangé.

Si l'on remonte les strates du phénomène sémiotique, le sémantisme convoqué dans notre exemple (dimension cognitive), convoque l'/incendie/ en tant que référent, et avant cela l'idée de /danger imminent/. Ces sémantismes sont à la fois conditionnés par les déterminations précédentes – contexte, code, symbole – et par la dimension passionnelle, laquelle est conduite en premier lieu par la morphologie de l'alarme. À l'idée de danger est ainsi corrélée un affect spécifique – ici dans une logique de répulsion – auquel correspondent les critères morphologiques suivants : alternance de deux notes sur un rythme rapide et syncopé, intensité élevée (entre 100 et 120 dB¹⁶³), forte itérativité d'une séquence courte, grain* épais. Certains de ces critères anticipent la nécessité pour le son de passer au-dessus du bruit ambiant et d'occuper une zone étendue (l'intensité élevée et le timbre* granuleux jouent ce rôle). Ils anticipent également des effets passionnels en ce qu'ils portent en eux des modes d'existence spécifiques. Le tempo rapide, l'instabilité rythmique, et les critères impactant l'intensité (le grain) marquent le corps de leur mode d'existence et d'apparaître. Le corps sensible voit inscrit dans sa chair propre une tension dynamique, laquelle occupe une position particulière au sein du monde sonore, en s'opposant au continu, au fluide et à l'ambiant, et imposant l'événement, l'urgence, la rapidité. La vitesse du corps (tempo) est impactée, ainsi que sa stabilité (rythme), le champ de présence est chamboulé par une intensité (amplitude sonore et grain). Il est aisé, et même intuitif, d'observer le lien entre la forme de l'expression sonore et la sémantique déployée : le son, en tant que *vitalité*¹⁶⁴ propre, impacte la chair pour donner un affect, des émotions spécifiques. Leur position dans l'espace sonore et dans l'univers des perceptions sonores donne un statut engendrant logiquement des sémantismes tels que

¹⁶² Ici l'expression « dimension symbolique » est à comprendre dans la perspective du Symbole peircien, pris comme résultant d'une convention sociale.

¹⁶³ À titre de comparaison, une rue avec circulation automobile délivre entre 80 et 86 dB, ce qui constitue la limite entre le niveau de pénibilité auditive et le seuil des niveaux acoustiques à risque pour l'oreille. L'intensité perçue est doublée tous les 3 décibels.

¹⁶⁴ La vitalité propre est ici à comprendre au sens d'un ensemble schématique de qualités intrinsèques d'un son, qui relèvent d'un rythme et d'une intensité propres. Le principe de vitalité rejoint les écrits de Daniel Stern et la notion d'accord de tonus sur laquelle nous reviendrons au cours de ces travaux - STERN D., *The Interpersonal World of the Infant*, New York, Basic Books, 1985, tr. Fr., Le monde interpersonnel du nourrisson, Paris, PUF, 1989.

l'imminence/, l'ubiquité/, la rapidité/ – qui impliquent une réaction corporelle –, menant à l'urgence, et au danger.

Nous voyons donc, après cette lecture rapide, que le déploiement du sens est conditionné par deux instances : une dimension culturelle¹⁶⁵, celle du symbole établi, et une dimension sensorielle qui conditionne le déploiement sémantique. Nous remarquons une relation étroite entre qualités physiques du son, qualités sensorielles, qualités sémantiques et concepts véhiculés par le symbole. C'est ainsi que la *sonate en sol majeur pour violon et clavier* de J.-S. Bach, malgré un possible établissement de l'œuvre en symbole, ne disposerait pas de la congruence attendue entre les dimensions perceptive, passionnelle et sémantique.

Cet exemple relève aussi d'une morphologie dont les effets sensoriels sont connus et largement partagés du fait de leur caractère fortement irritant, dysphorique. Du seul point de vue de l'intensité notamment, le fait d'y être exposé provoque nécessairement une gêne auditive, voire des risques pour l'oreille interne en cas d'exposition prolongée. Le caractère fortement dysphorique tient en grande partie en ce paramètre. Adossé à la morphologie matérielle (le grain, la hauteur), et à l'instabilité rythmique, il génère des effets fortement anticipables. Lorsque la perception est liée à une sollicitation sensorielle aussi forte et à une entité pouvant potentiellement nuire au corps physique, la question de l'interprétation n'est pas problématique en ce sens que l'on peut aisément envisager les effets sensoriels et sémantiques qu'elle provoque. En revanche, la plupart des expressions sonores auxquelles nous sommes exposés ne relève pas d'un tel niveau de dysphorie – excepté peut-être en milieu urbain, encore que nombre d'individus s'accommodent du tumulte¹⁶⁶. La question de l'interprétation, pour la plupart des morphologies et ambiances sonores, est encore très incertaine et variable, qui plus est d'un point de vue scientifique. Comment, alors, envisager le sens des sons ? Comment s'assurer d'un message sonore intersubjectif sans que l'intersubjectivité se fonde sur une nature dysphorique ? Comment, dans ces conditions, s'assurer d'une contiguïté entre morphologie sonore et effets sensoriels, et entre ces derniers et les effets sémantiques ? Comment faire appel à une congruence, une sorte d'« isomorphisme »*¹⁶⁷, entre les différentes strates du déploiement du sens ? Afin de clarifier nos propos et la portée de ces questionnements, il semble nécessaire de s'arrêter sur les notions sémiolinguistiques auxquelles nous faisons appel, notamment les notions d'*expression* et de *contenu* évoquées plus haut, ainsi que les principes de *sémiosis* et d'*isomorphisme*.

II.2. Pour une théorie de la signification sonore. Fondement du sens et théories sémiotiques

À l'origine de la sémiologie, Ferdinand de Saussure proposait une théorie du signe¹⁶⁸, décrivant ce dernier à travers ses deux faces que sont le *signifiant* et le *signifié* (communément notés « Sa » et « Sé »). Très schématiquement, nous pourrions dire que le mot « chien » est un signifiant, et que son signifié est le concept de l'animal à quatre pattes en question. Joseph Courtés¹⁶⁹ prend pour exemple le feu tricolore pour illustrer ces deux faces : ici, le signifiant regroupe trois couleurs (vert, orange et rouge), un jeu de positions (haut, milieu, bas), et enfin

¹⁶⁵ Laquelle couvre ici le cadre contextuel, puisque le signe est utilisé en des lieux et situations spécifiques récurrents.

¹⁶⁶ John Cage n'entendait-il pas une musique dans le bruit incessant d'une rue au trafic dense ?

¹⁶⁷ Notion développée dans la partie suivant immédiatement.

¹⁶⁸ SAUSSURE F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971.

¹⁶⁹ COURTÉS J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette Supérieur, coll. Hachette Université Linguistique, Paris, 1991.

un ordre dans lequel les couleurs se succèdent. Ces trois ensembles signifiants correspondent à un signifié tel que l'enchaînement syntaxique des couleurs /vert/ → /orange/ → /rouge/ donne les signifiés successifs « *la voie est libre* » (feu vert), « *imminence de l'interdiction de passer* » (feu orange) et « *interdiction absolue de passer* » (feu rouge). Dans le cadre linguistique propre à Saussure, le signifiant est relatif à « l'image acoustique », le signifié est lui relatif au concept qui est véhiculé par cette image – soit l'« image conceptuelle ». Ces deux faces du signe sont dites indissociables, le signe étant pareil à une « feuille de papier » aux deux faces solidaires. Ce que l'on nomme *sémiosis* est la conjonction du signifiant et du signifié. Comme le précise Courtés, Saussure proposait cette théorie du signe dans un cadre linguistique, s'intéressant plus particulièrement aux morphèmes*. Mais cette conception ne limite pas le signe au langage verbal ; les dimensions du signe, nous dit-on, n'ont aucune pertinence : « *nous pourrions parler, par exemple, de « signe-énoncé », de « signe discours », de « signe tableau », de « signe monument », etc.* »¹⁷⁰.

Le linguiste danois Louis Hjelmslev a par la suite repris cette notion de signe, en apportant de nouvelles distinctions sur le langage. Il suggère que la *sémiosis* se fait par la réunion de deux plans du langage, que sont le *plan de l'expression* et le *plan du contenu*, lesquels se « substituent » en quelque sorte au signifiant et au signifié¹⁷¹. L'apport réside notamment dans les notions nouvellement posées de *matière*, de *forme* et de *substance*. Chaque plan – expression et contenu – dispose de sa propre matière, forme et substance. Donnons quelques exemples. La *matière de l'expression* est considérée comme le continuum encore sans limite et sans découpage que tout langage utilise : dans le langage verbal, par exemple, la matière est une bande de fréquences, une vibration sonore. En soi, cette matière n'a pas de limite et dépasse l'audition humaine, les fréquences sonores allant bien en deçà et au-delà de ce que l'humain peut entendre. Il en est de même pour la lumière, dont les bandes fréquentielles existent indépendamment de l'œil.

Pour qu'il y ait plan de l'expression, la matière doit être découpée, discrétisée. Une *forme* apparaît, celle qui régit les découpages du continuum, et permet l'existence d'oppositions. Cette forme est une abstraction, au même titre qu'une représentation géométrique : chaque point et segment entretient des relations avec les autres segments et points ; il en est de même pour le langage. Pour reprendre l'exemple du langage verbal, le continuum sonore est découpé en phonèmes, /a/, /b/, qui sont des abstractions. Concernant la lumière, notre culture nous a appris à découper le continuum du spectre lumineux en couleurs : vert, jaune, rouge, bleu, etc. La forme est « *un modèle théorique, qui, comme tel, n'a pas d'existence physique* »¹⁷² et ne doit pas être confondue avec la notion de forme appliquée à un objet du quotidien (par exemple).

Enfin, la *substance* est l'ensemble des actualisations* des phonèmes ou des couleurs présentées ci-dessus : « [...] le phonème /a/, en tant qu'abstraction, est la forme que l'on attribue à cette matière ; la substance est l'ensemble des actualisations sonores du phonème : les actualisations de ces phonèmes peuvent frapper l'ouïe et jouer leur rôle sémiotique »¹⁷³. Cet exemple du phonème /a/ peut ainsi être articulé, dans la substance, à d'autres phonèmes qui créeront des morphèmes*, des phrases, etc. De même pour la lumière, la substance de la

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.18.

¹⁷¹ HJELMSLEV L., *Prolégomènes à une théorie du langage [1943]*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

¹⁷² KLINKENBERG J.-M., *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1996, p. 114.

¹⁷³ *Idem*.

lumière correspondant à l'ensemble des actualisations d'une ou des couleurs découpées par une culture, au sein d'objets (un pot rouge, une joue rouge, un liquide rouge).

Concernant le plan du contenu, la matière constitue un niveau non pertinent pour l'analyse du langage, elle envisage « *l'ensemble du monde conceptuel avant toute structuration* »¹⁷⁴, autrement rien qui ne soit observable et mesurable¹⁷⁵. La forme, elle, concerne le système du contenu, de ce qui relève du signifié, un système avec ses propres oppositions, sa propre structure. Enfin, la substance correspond à « *l'ensemble des concepts en tant qu'ils sont organisés par une forme donnée* »¹⁷⁶. L'entrée « Substance » du *Dictionnaire* de Greimas et Courtés nous apporte plus de précisions : il s'agit de la matière en tant qu'elle est prise en charge par la forme sémiotique, pour donner lieu à la signification. Ils ajoutent :

« 3. Par rapport à la forme sémiotique, qui est un invariant, la substance sémiotique doit être considérée comme une variable : cela revient à dire qu'une forme peut être manifestée par plusieurs substances (phonique ou graphique par exemple), alors que l'inverse n'est pas vrai. Pour dissiper tout malentendu, nous dirons qu'une seule "matière" phonique, par exemple, est susceptible de servir de substance sémiotique à plusieurs formes (langages verbal et musical, par exemple), ce qui exclut la possibilité pour une substance de se prévaloir de plusieurs formes à la fois. [...]

5. Si, pour Hjelmslev, la forme est constitutive du schéma sémiotique, la substance envisagée comme "l'ensemble d'habitudes d'une société", est recouverte par le concept d'usage sémiotique (ou linguistique). »¹⁷⁷

La substance étant le résultat du rapprochement d'une matière (phonique pour reprendre l'exemple), et d'une forme (celle du langage musical), elle ne peut connaître plusieurs formes à la fois. Ainsi, la musique jouée est une substance qui ne peut être la même que la substance de la musique écrite, même si la forme (celle du langage musical) reste la même. Dans cet exemple, la forme est l'invariant, et la matière fait varier la substance selon qu'elle est graphique ou phonique.

Pour résumer, la figure de la brique de Jean-Marie Klinkenberg est assez parlante pour illustrer les différences entre matière, forme et substance :

« Présentée, cette triade [matière, forme, substance] peut l'être sous la forme d'une comparaison ou d'une parabole. Soit de la terre glaise. C'est une matière informe, informe parce que ses contours et son étendue ne sont pas précisés. Nous pouvons la mettre dans un moule qui permettra, après cuisson, d'en tirer une brique. Cette brique a une forme, que la géométrie décrit : un parallélépipède rectangle. Mais cette forme n'est pas matérielle en elle-même : comme toute figure géométrique, c'est une abstraction, un ensemble de rapports entre des segments, eux-mêmes constitués de points, segments et points étant sans épaisseur. La transformation de la matière par la forme fournit une substance : la brique, terre moulée de façon à correspondre au modèle de la forme. »¹⁷⁸

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ COURTÉS J., dans *Analyse sémiotique du discours*, op.cit., p. 22, nous rapporte les propos de Hjelmslev (*Essais linguistiques*, Minuit, 1971, p. 115), pour qui la matière est « *une sorte de "nébuleuse" sémantique originelle* ».

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Coll. Université Linguistique, Hachette Supérieur, 1993, p. 368.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 112.

Les implications théoriques de cette triade, ainsi que les limites entre les trois termes ouvrent des questions et subtilités que nous ne discuterons pas ici, car elles ne semblent pas, dans la perspective de notre problématique, pertinentes.

Une fois saisies les notions de matière, forme et substance relatives aux plans de l'expression et du contenu, nous devons préciser ce que nous entendons par isomorphisme entre les strates de déploiement du sens.

La notion d'*isomorphisme* est empruntée à Hjelmslev, dans son emploi porté sur l'isomorphisme entre les deux plans d'un langage : expression et contenu. Le principe d'isomorphisme est le suivant : « à toute unité découpée sur le plan de l'expression correspond une unité sur le plan du contenu »¹⁷⁹. Jacques Fontanille nous dit à ce propos :

« Hjelmslev fait observer que les deux plans d'un langage doivent être hétérogènes mais isomorphes : d'un côté, leurs contenus doivent être hétérogènes, de l'autre, leurs formes doivent être superposables.

*Quand la rougeur ne signifie que la rougeur, nous n'apprenons rien de nouveau ; si la rougeur signifie la maturité, en revanche, notre savoir sur le monde fait un pas. Mais l'hétérogénéité des contenus ne doit pas empêcher la réunion des deux "macro-sémiotiques" : la séquence des degrés chromatiques doit donc être isomorphe de la séquence des degrés de maturité. »*¹⁸⁰

Jean-Marie Klinkenberg avance une vision plus précise et exclusive de l'isomorphisme. Il explique que cette notion est liée au principe de « découpage correspondant » : « on parlera de découpages correspondants dans le cas des signes qui sont en fait indécomposables »¹⁸¹. D'après le *Précis*, l'isomorphisme réside dans ce caractère indécomposable du signe. Il illustre ses propos à travers l'exemple de la /fumée/ qui renvoie au /feu/, autrement dit ici un rapport de causalité qui ne peut être évacué de l'existence même du signe /fumée/. À cet égard, nous pourrions dire que le son est essentiellement isomorphe, en cela qu'un son est rarement désolidarisé de l'objet, l'être, l'événement, ou la force qui en est à l'origine. La source entretient un rapport de causalité de même nature que l'exemple de Klinkenberg. Mais pour autant, on ne peut affirmer que tout son est dépendant de sa source au plan sémiotique : un logo sonore, par exemple d'une marque de voiture, va pouvoir convoquer différentes sources sonores, et dont la nature peut connaître un référent dans le monde du quotidien (une entité identifiable), mais également un son de synthèse, dont les qualités ne permettent pas d'associer une entité précise à sa perception. Par ailleurs, la musique et ses signes font appel à des relations d'ordres différents que la seule causalité entre instrument et son perçu.

Les découpages sont dits « non correspondants » dans les cas où l'analyse des plans du contenu et de l'expression révèle des unités, au sein d'un des plans, qui n'ont pas de corrélat au sein de l'autre. Une analyse sémantique nous montre qu'un morphème* (un mot) peut être découpé en plusieurs sèmes* (Klinkenberg nous dit que l'expression « guenon » peut donner « femelle » sur le contenu, sans que l'expression ne dispose d'une déclinaison en unité corrélée) – par ailleurs, les phonèmes d'une langue n'ont pas de corrélat sur le plan du contenu. Les découpages sont alors dits « hétéromorphes ».

¹⁷⁹ KLINKENBERG J.-M., *op.cit.*, p. 189.

¹⁸⁰ FONTANILLE J., *op.cit.*, p. 37.

¹⁸¹ KLINKENBERG J.-M., *idem*.

L'isomorphisme de Klinkenberg diffère de celui de Hjelmslev, il en est pour le moins plus réduit. L'héritage de ce dernier nous est restitué dans le *Dictionnaire*, où Greimas et Courtés précisent l'acception sémiotique commune et plus générale de l'isomorphisme des deux plans :

« L'isomorphisme est l'identité formelle de deux ou plusieurs structures relevant de plans ou de niveaux sémiotiques différents, reconnaissable du fait de l'homologation possible des réseaux relationnels qui les constituent. Ainsi un isomorphisme peut-il être reconnu, par exemple entre les articulations du plan de l'expression et de celui du contenu, en homologuant :

*phèmes : sèmes :: phonèmes : sémèmes :: syllabes : énoncés sémantiques.*¹⁸²

*Il est évident qu'un tel isomorphisme ne tient pas compte des dimensions des unités du plan des signes, à l'intérieur desquelles les structures de l'expression et du contenu se réalisent au moment de la manifestation (le formant d'un sémème est généralement constitué de plusieurs phonèmes). [...] »*¹⁸³

Cette définition de l'isomorphisme exclue de son domaine de pertinence les unités du plan des signes, eu égard à la remarque (d'ailleurs reprise ici) relative aux découpages de la langue (sémantiques, phonèmes, etc.) émise par Klinkenberg. Dans ce cas, on n'envisage plus de distinction entre isomorphisme et hétéromorphisme des signes sur la base de découpages correspondants ou non correspondants. Le propos porte alors sur un ensemble narratif ou discursif, c'est-à-dire tout autre niveau sémiotique plus large que le signe seul (texte, pratique, langage, etc.).

Ces acceptions et exemples ont été convoqués de sorte à saisir le sens que nous mettons derrière l'isomorphisme visé dans le cas de la signification sonore, et traversant les strates du sens – lesquelles sont encore à ce stade schématiques et certainement lacunaires. C'est-à-dire d'un côté l'idée d'incidence d'un plan sur l'autre, et de l'autre, les corrélats éventuels entre les éléments de contenu observables sur les dimensions sensorielles, sémantiques, et symboliques. Ce qui nous intéresse réside dans les premières lignes de la définition de Greimas et Courtés : il faut viser la compréhension des réseaux pour saisir le caractère isomorphe constitutif d'une identité, à travers les différents niveaux sémiotiques. Cette compréhension permettrait, à terme, de viser une conception de message sonore dont les différents niveaux de saisie du sens seraient congruents, et donnerait ainsi lieu à la construction d'une identité forte. L'identité est le terme central qui implique une telle compréhension de la signification sonore, nécessaire à l'établissement d'un rapprochement entre une expression (la morphologie sonore, son système et son contexte de diffusion), et un contenu (le message ou le référent, le contexte général d'émission auquel il est rattaché, les sémantiques et les effets sensoriels). Elle est la condition d'une « *permanence qui permet [...]*

¹⁸² Il s'agit là d'une représentation commune en sémiolinguistique, notamment utilisée pour figurer les corrélations entre oppositions du plan de l'expression et oppositions du plan du contenu. Les « systèmes semi-symboliques » sont notamment représentés ainsi. Prenons l'exemple de Jacques Fontanille avec le *sacré* et le *profane* : en culture occidentale et judéo-chrétienne, le haut et le bas sont corrélés au sacré et au profane (haut : bas :: sacré : profane). Des termes transitoires font le lien tel que le haut est associé au ciel, et le ciel au sacré, puis le bas est associé au terrestre, et donc le terrestre au profane. Ces corrélations sont ainsi représentées comme suit : haut : bas :: céleste : terrestre :: sacré : profane.

¹⁸³ COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *op.cit.*, p. 197.

de rester le même, [...] malgré les changements qu'il provoque ou subit »¹⁸⁴. Par conséquent, la condition d'un caractère durable.

La notion d'isomorphisme (en particulier celle de Klinkenberg), et les quelques remarques émises vis-à-vis de la congruence entre les différents niveaux de la signification sonore, conduisent à une problématique plus complexe : celle de la motivation du signe.

Aborder les notions de plan de l'expression et plan du contenu, et d'isomorphisme, nous a permis d'avancer deux sous-problématiques centrales dans la question d'une conception de messages sonores en vue d'une mémoire de site :

- D'une part, l'isomorphisme des deux plans d'un langage tel qu'envisagé par Hjelmslev nous indique que les découpages observables ou applicables sur un des plans doivent avoir un corrélat sur l'autre plan. Ainsi, la question d'un langage sonore est ouverte : il nous faut, pour saisir la manière avec laquelle nous pouvons faire sens par le son, saisir la manière avec laquelle le son est découpé, et comment sont organisés les « réseaux relationnels » entre différents plans sémiotiques (expression ou contenu). C'est-à-dire observer la manière dont les discours sonores sont saisis et découpés, comment s'articulent les structurations des deux plans.
- D'autre part, nous ajoutons au principe d'isomorphisme hjelmslevien que nous envisageons un isomorphisme au sein même du déploiement du sens par la perception et signification sonores : il s'agit d'une congruence entre les niveaux de déploiement de ce sens, qui doit être à terme visée dans la conception d'une signalétique sonore, de sorte à assurer une cohérence et une efficacité sémiotique, ainsi qu'une identité favorisant la durabilité de la sémiose sonore. Cette congruence sémiotique se fonde sur les connaissances dégagées par le premier point, par une observation des structures et dynamiques de signification sonore.

C'est en ce sens que les recherches sur le son doivent être engagées, afin de décrire et comprendre notre objet, de sorte à en tirer une connaissance et un contrôle maximum en vue d'une communication transculturelle, transgénérationnelle, et durable. Pour résumer, nous visons une congruence entre expression sonore, contenus sensibles et contenus sémantiques afin de répondre aux enjeux d'intersubjectivité et de durabilité sémiotique. Nous considérons cet angle épistémologique comme un pan majeur des recherches en sémiologie sonore en vue d'une signalétique porteuse d'une mémoire collective. Car nous sommes face à une entreprise scientifique qui ne saurait se réduire aux présents travaux, ce qui nous incite à ouvrir au mieux et au plus tôt (à l'échelle des recherches sur une mémoire pérenne) les champs d'investigation propres à cette problématique.

Relativement à ces quelques remarques, nous pouvons par ailleurs discuter le fondement théorique formulé par nos premières lignes sur la passion et son rôle dans la sémiose. Toujours dans un souci d'ouverture des champs de recherche, le fondement épistémologique même est nécessairement sujet à discussion(s). Aussi, sans entrer dans un développement théorique conséquent – qui alourdirait le propos général de cette partie –, quelques précisions suffiront à saisir une problématique majeure des recherches en sémiotique du son.

¹⁸⁴ COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *op.cit.*, p. 179, entrée « *Identité* ». Termes initialement appliqués à l'identité dans un cadre narratif, plus particulièrement à l'individu.

II.3. Problématique épistémologique

Lorsque nous tenons les propos suivants : « *La passion est le lien entre les autres rationalités du discours : action et cognition. Elle est le fondement de la sémiotique, acte de perception qui déploie le sens et une signification à partir des expressions du monde sensible* », nous adoptons déjà une posture épistémologique. Il en va de même lorsque nous faisons appel aux notions d'*expression* et de *contenu* décrites ci-haut. Très schématiquement, les éléments théoriques précédemment convoqués appartiennent à une sémiotique d'héritage greimassien, qui peut être mise en contraste avec la sémiotique américaine de Ch. S. Peirce. L'héritage greimassien propose des outils et une méthode d'analyse pour une sémiotique du langage. L'adopter est en quelque sorte postuler que notre objet (le son) se comporte et s'observe comme un *langage*, avec ses déclinaisons matérielles, dont la matière est découpée et articulée. Pour dire simplement, ce sont ces articulations et découpages que cette sémiotique se donne pour objectif d'observer.

La sémiotique peircienne est, elle, portée sur une description des dynamiques de déploiement du sens par la perception. L'horizon phénoménologique des recherches en perception et sémiotique se nourrit des théories peirciennes du signe et des découpages de la perception menant à la signification. Par ailleurs, des travaux tels que ceux réalisés par le Groupe μ en sémiotique visuelle¹⁸⁵, appliquent une pensée similaire en construisant une sémiotique à partir des découpages imposés par le système perceptif humain. Le postulat de base est que la signification débute à partir de ce découpage, qui pré-forme l'objet perçu.

Nous avons donc¹⁸⁶ d'une part une théorie prenant l'objet comme un langage dont on peut décrire le système, et d'autre part une théorie dont la perception est l'origine de la signification et du déploiement du sens. Deux postures en contraste théorique, et qui questionnent le statut que l'on accorde à notre objet, le son. Car peut-on parler du son comme s'il s'agissait d'un langage ? Dispose-t-il d'un découpage et d'une articulation *a priori* observable ? Répondre par la positive serait précipité et probablement contre-productif. Nous savons par ailleurs que les articulations possibles sont variées et ne relèvent pas nécessairement d'une articulation langagière ; elles ne portent d'ailleurs pas nécessairement de fonction de communication. Pour autant, cela ne veut pas dire que les théories du langage appartenant à l'horizon Saussurien, Hjelmslevien et Greimassien n'ont aucune pertinence en ce qui concerne la description des phénomènes sémiotiques propres à la modalité sonore non linguistique.

À l'inverse, postuler que la signification n'est que résultante d'une dynamique perceptive régie par des mouvements entre sujet et objet de perception pourrait réduire la portée des observations au caractère communicable, intersubjectif, culturel et codifié de morphologies sonores. Dans certains cas, même lorsque les usages ne permettent pas de qualifier les « discours » sonores de langages, une grammaire du sonore semble être sous-jacente à la mise en place de discours signifiants, tels que l'on peut en croiser notamment dans les interactions numériques, ou dans les signalétiques pour non-voyants. Nous insistions plus tôt sur le caractère ineffable du son et la difficulté à émettre, obtenir et observer des verbalisations concrètes donnant une matière tangible à l'analyse. De telles remarques tendent à donner raison au postulat perceptif d'une sémiotique du son. Néanmoins, la diversité des formes sonores, des manifestations qui peuvent être considérées ou non comme expressions, des pratiques de communication par le son, des sources, de leurs usages et fonction, la diversité

¹⁸⁵ Groupe μ (EDELIN F., KLINKENBERG J.-M., MINGUET P.), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

¹⁸⁶ Une fois de plus, pour être très schématique.

également des situations et postures relatives au sujet percevant, ne permettent pas de parler seulement « du son », en tant que langage *ou* en tant qu'objet de perception. Il sera par conséquent nécessaire de cerner notre objet qui se donne a priori comme hétérogène et doté jusqu'alors d'un flou sémantique.

Dans notre démarche immédiate, le son est entrepris dans toutes les formes possiblement envisageables – le but étant, rappelons-le, d'ouvrir les questions et possibilités relatives aux horizons théoriques et à la conception de la signalétique de site. C'est-à-dire des formes allant du son non tonal* (de type « son anecdotique », c'est à dire la plupart des sons du quotidien qui ne font pas signe au sens strict) au son musical, en passant par les déclinaisons intermédiaires, telles que le son tonal non musical (par exemple, celui de chants d'oiseaux ou encore des sonifications de logiciels ou de systèmes d'exploitation qui dispose de notes sans toutefois présenter une structure ou assumer une fonction musicale). Nous pourrions ajouter également au tableau la musique atonale, qui fait appel à des sons anecdotiques et toutes autres manifestations sonores ne répondant pas aux critères musicaux canoniques de l'organisation harmonique. Nous reviendrons par ailleurs sur ces distinctions des manifestations sonores de sorte à préciser les possibilités conceptuelles liées au terme encore très vaste de « son » que nous utilisons jusqu'à présent.

Klinkenberg, pour le citer encore, explique que la philosophie occidentale a longtemps débattu sur le terrain de l'origine du sens. Une dichotomie s'est révélée entre idéalistes considérant que « *ce sont les concepts qui sont en nous et qui font exister les choses* », et empiristes, pour qui « *c'est l'existence des choses qui suscite en nous celle des concepts* »¹⁸⁷.

Une autre réponse fait en quelque sorte la synthèse de ces deux premières positions : l'*interactionnisme*.

*« Elle est que le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. Ce qui suppose un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et de celui-ci au monde. Dans l'un des mouvements, les stimuli sont appréciés à la lumière du modèle dont on dispose [...]. Dans l'autre mouvement, c'est le modèle qui est modifié par les données que fournissent la perception et l'observation [...]. Ce modèle insiste sur le fait que le signe émerge de l'expérience. Et son originalité est de mettre l'accent sur la corporéité du signe : notre corps est une structure physique, soumise aux lois qu'étudie la biologie, mais c'est aussi une structure vécue, qui a une existence phénoménologique. »*¹⁸⁸

Nous nous garderons bien, au moins dans l'immédiat, de juger de la valeur de chaque posture théorique. Nous sommes face à une problématique fondamentale qui ne trouvera probablement de réponses tangibles qu'au bout d'années de recherches croisées. C'est toutefois une question à laquelle nous nous efforcerons d'apporter un maximum d'éléments de réponse pour éclaircir l'horizon des interrogations liées au projet de signalétique sonore.

Quel peut être alors l'équilibre – s'il en est – entre deux postures épistémologiques aux postulats si distincts, concernant notre objet ? La sémiotique du discours de Jacques Fontanille, inscrite dans la théorie greimassienne, tend à faire le lien entre ces postures, et le corps y tient justement une place centrale. Mais elle est observable à travers les discours souvent linguistiques, des textes dont le lexique et l'organisation syntaxique nous permettent de saisir les instances en jeu et de discrétiser les rationalités du discours en détournant des

¹⁸⁷ KLINKENBERG J.-M., *op.cit.*, p. 100.

¹⁸⁸ Ibidem, p.101.

éléments, groupes d'éléments, des dynamiques et transformations que l'on peut difficilement appliquer à ce que l'on nomme « son »¹⁸⁹ et à la complexité des mouvements perceptifs qui construisent notre expérience de celui-ci. Néanmoins, et comme nous le voyons au fil du présent chapitre, elle fournit des découpages intéressants à exploiter, d'une part pour envisager la conception d'un discours (ce que nous avons entrepris jusqu'à présent), mais aussi – nous y reviendrons – des éléments d'analyse de discours verbaux sur le son.

Les travaux en sémiologie musicale dévoilent également une réflexion sur l'origine du sens, qui peut être rapprochée des remarques précédentes. Mona Ansari¹⁹⁰ (2016) fait une synthèse des théories avancées par Meyer, Gilson, Ruwet, lesquelles sont notamment reprises par Nattiez¹⁹¹ dans ses *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Le débat porte alors sur la nature intrinsèque ou extrinsèque de l'émergence de la signification musicale.

Ainsi Gilson considérait que la musique ne fait que mettre en discours des réalités du monde extramusical ; idées, concepts, émotions, objets, etc. Cette posture correspond à ce que Meyer nommait la *catégorie référentialiste* de la musique. Opposée à celle-ci, la *catégorie absolutiste* considère que « *la signification musicale est produite à travers les rapports existant entre les éléments constitutifs de l'œuvre musicale* »¹⁹². Meyer suggère pour sa part que la signification musicale est le fait d'une synthèse de ces deux catégories : elle « *provient de la syntaxe constituée entre les éléments, et cette syntaxe consiste à reformuler une réalité dans le monde extérieur* »¹⁹³.

Plusieurs compositeurs et théoriciens de la musique s'accordent pour dire, d'un autre côté, que la signification musicale est propre à la forme, aux jeux de contrastes, de rapports entre les éléments du texte musical. La catégorie absolutiste prévaudrait ainsi dans la constitution de la signification. Ruwet (1967), nous dit que la structure formelle de la musique construit le sens ; « *la forme construit le fond* ». Stravinsky (1970), et Jakobson (1970) partagent également cette vision, en admettant toutefois que la musique provoque des affects et émotions chez l'auditeur, par conséquent des réalités extramusicales. Cependant celles-ci sont évacuées du processus de signification, car non pertinentes pour la signification qui disposerait d'une certaine autonomie vis-à-vis des effets affectifs et émotionnels pouvant être provoqués chez l'auditeur. Une vision défendue dans la mesure où l'on considère un « lecteur modèle » (pour reprendre les termes d'Eco), évacuant la problématique de l'expérience du sujet. C'est notamment ce qui est défendu par Jakobson qui a avancé les notions de *sémiosis intrinsèque* et *sémiosis extrinsèque*, considérant la première comme étant la seule capable de générer une signification. En outre, le texte musical produit seul des effets de sens indépendants de l'affect, trop variable et tributaire de l'expérience individuelle. Une idée déjà développée par Hanslick (1854) et reprise par Bernstein (1976), qui détachent la *sémiosis intrinsèque* – ou la disposition formelle et syntaxique –, de la dimension passionnelle, reléguant celle-ci à une *sémiosis extrinsèque*.

¹⁸⁹ Nous parlons ici de l'analyse du son en tant qu'objet sémiotique.

¹⁹⁰ ANSARI M., [Thèse] *Transposition des valeurs des voitures européennes à travers la bande-son des spots publicitaires produits à l'année 2012*, Université de Limoges, 2016.

¹⁹¹ NATTIEZ J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, Coll. Esthétique, 1975.

¹⁹² ANSARI M., Op.cit., p. 69.

¹⁹³ Idem.

Nattiez, à la suite de Meyer, suggère que la catégorie référentialiste ne peut être rejetée¹⁹⁴. Il place d'ailleurs l'auditeur au centre du processus sémiotique et considère que c'est lui qui, par son expérience, produit des interprétants :

« [...] un objet quelconque prend, pour un individu qui le perçoit, une signification, quand cet objet entre en relation avec le vécu du sujet, c'est-à-dire, l'ensemble des autres objets, concepts et données du monde qui fait partie de son expérience. »¹⁹⁵

La dimension passionnelle, chez Nattiez, fait partie intégrante de la signification, où sémiose intrinsèque et extrinsèque cohabitent à travers le sujet percevant.

Si ces considérations nous font entrevoir le chemin d'une théorie de la signification musicale et sonore, elles représentent dans notre entreprise immédiate une nouvelle distinction permettant de visualiser la conception d'une signalétique de site. Nous pourrions en effet nous fonder sur cette opposition *référentialisme* vs *absolutisme* pour ouvrir de nouvelles possibilités conceptuelles.

Avant cela, nous pouvons faire le point sur les quelques pas que nous venons de faire aux plans théorique et épistémologique. Nous avons, en effet, insisté sur la question générale de la signification sonore et de la manière avec laquelle nous pouvons appréhender notre objet. L'objet en lui-même présente des lacunes conceptuelles à combler pour saisir avec pertinence les implications de nos problématiques d'un point de vue scientifique. Concernant l'horizon théorique à adopter, nous avons relevé les difficultés spécifiques à la modalité sonore, réduisant *a priori* la portée opératoire d'une sémiotique européenne « classique » seule. L'ancrage actuel de nos développements au sein d'une sémiotique du discours (Jacques Fontanille) nous invite à considérer quelques possibles pistes théoriques pertinentes pour faire le lien entre sensible et intelligible. Aussi la passion peut-elle représenter une première porte ouvrant sur cette articulation. Nous nous efforçons alors de préciser la portée de ces remarques, premièrement dans l'optique d'un développement théorique de la signification sonore, et deuxièmement du point de vue de la conception du marquage de site.

Nous le disons, la passion est, dans la *Sémiotique du Discours*, le lieu du sensible et des affects, qui agit sur les autres rationalités du discours, action et cognition. Le corps est donc l'interface entre un monde sensible et un monde intérieur, affecté, sémantisé, et culturalisé. Une des acceptions du corps propre avancé par Fontanille illustre bien l'horizon théorique que nous nous efforçons de préciser : « (...) dans la perspective des logiques du sensible, (...), [le corps propre] sera traité comme une enveloppe, sensible aux sollicitations et aux contacts venus soit de l'extérieur (sensations) soit de l'intérieur (émotions et affects) »¹⁹⁶.

Nous avons relevé en début de partie les « étapes » clés de la signification dans le discours, telle que décrite par Fontanille (2003) : la sensation d'une *présence* est antérieure à l'apparition de figures, de valeurs et par conséquent d'une symbolique. Elle s'impose ou se dérobe au corps propre, selon qu'elle est subie ou visée par celui-ci. Elle constitue en cela un premier point d'entrée pour la conceptualisation des interactions entre une source¹⁹⁷ et une cible, la cible étant le corps propre¹⁹⁸. La présence se donne selon un rapport de tension entre

¹⁹⁴ NATTIEZ J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgeois, 1987.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 71.

¹⁹⁶ FONTANILLE J., *op.cit.*, pp. 35-36.

¹⁹⁷ Dénommée ainsi pour rendre compte du fait qu'elle n'est pas encore constituée, dans le processus perceptif et sémiotique, en entité – objet ou sujet.

¹⁹⁸ Pour le moins dans l'immédiat, et par une représentation schématique simplifiant temporairement la situation sémiotique de sorte à pouvoir en tirer des modèles et outils saisissables.

une *intensité* visée, et une *étendue* saisie. Par conséquent, la sémiotique tensive* de Claude Zilberberg constitue une modélisation d'un premier contact entre des corps sensibles immergés dans un milieu quelconque, et des sources. Les positions relatives et dynamiques du corps propre et des sources perçues dans le champ de perception constituent le fondement de la constitution de valeurs, de figures et d'un déploiement sémantique. Les positions tenues par les sources dans l'*espace tensif* (qui est une corrélation entre l'intensité et l'étendue) constituent des valences, relations d'oppositions et de contrastes, préalables au système de valeurs. Les positions sont représentées dans l'espace tensif tel que dans la figure 15.

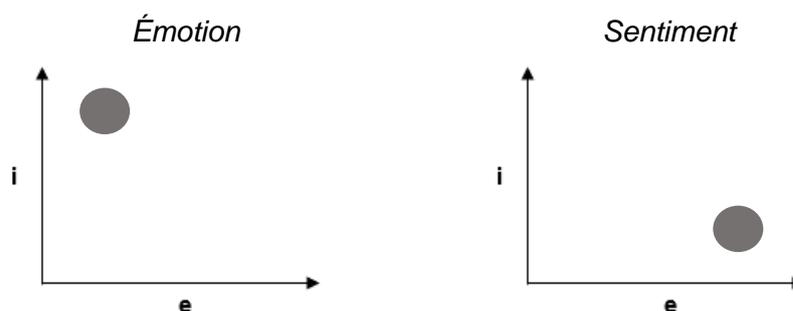


Figure 15. En ordonnée : axe de l'intensité (i). En abscisse : axe de l'étendue (e). Dans cet exemple, nous prenons pour base deux notions contrastées : l'émotion et le sentiment. Ces deux notions occupent des positions différentes dans l'espace tensif : l'émotion se dévoile en intensité relativement élevée, et son étendue (ici temporelle) est restreinte ; le sentiment est à l'inverse plus étendu dans le temps mais éprouvé moins intensément que l'émotion. Ainsi peuvent apparaître des oppositions de nature tensive, que l'on peut appliquer à des sources ou objets de perception, pour concevoir des positionnements différents dans le champ de présence.

La présence et sa représentation dans l'espace tensif fournit un modèle de base pour appréhender une réalité encore informelle, un ensemble encore abstrait de stimuli créant des sensations et perceptions, qui seront par la suite cristallisées pour donner naissance aux figures et valeurs, à l'interprétation. La tensivité* de Claude Zilberberg est donc une première approche du rapport entre un monde extérieur et un monde intérieur, qui suggère également une articulation entre des sensations et des significations. Jacques Fontanille y faisant appel pour identifier des dynamiques fondamentales du discours, et antérieures à l'analyse des formes et figures, nous voyons là un élément théorique pertinent pour notre approche du son, puisqu'il s'agit encore de comprendre comment s'articulent le sensible et l'intelligible lorsqu'il est question de perception sonore. Une modélisation tensive des profils sonores semble, à la lumière de ces remarques, un élément intéressant pour approcher la signification du sonore et les effets de certains profils sur les publics.

Plus que de désigner des positions dans l'espace tensif, la théorie de Zilberberg envisage des mouvements au sein de cet espace : ainsi des schémas tensifs apparaissent, tels que l'amplification, la décadence, l'atténuation et l'ascendance (figure 16).

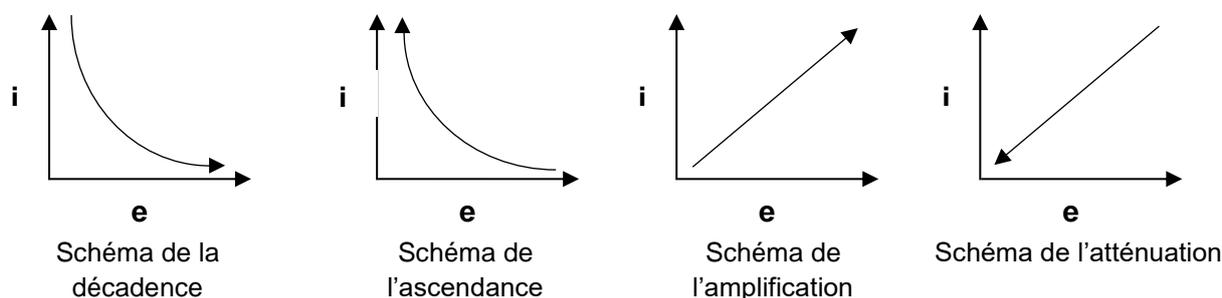


Figure 16 : Les schémas tensifs élémentaires

Ces positions et schémas nous indiquent d'éventuelles abstractions du monde sonore, pour en questionner les rapprochements et corrélations entre l'abstrait et le figuré, entre le senti et l'éprouvé. Cette théorie est donc fondamentalement antérieure aux figures et fait partie d'un instant primaire de la perception. Envisagée en tant qu'outil, nous pouvons y faire appel pour représenter une position tensive, avec différents types de corrélation intensité/étendue, occupée par une morphologie sonore par exemple. Les passions et affects relevant de la tensivité, il s'agirait alors d'envisager si des profils tensifs des objets sonores sont susceptibles ou non de provoquer des affects et mouvements d'attraction ou répulsion, communs aux individus d'une même culture et d'appartenances culturelles différentes. Dans l'idéal, cela permettrait d'observer des liens entre une manifestation sonore envisagée telle une présence (avec ses propres positions tensives), et la dimension passionnelle associée. Mais cela nécessite d'avancer plus loin dans la connaissance du son et des rapports perceptifs entretenus entre lui et le sujet percevant « moyen ». À ce stade des recherches et de la réflexion sur le dispositif sonore, le régime de la passion est une ouverture vers la dimension sensible de la perception des sons, de l'interprétation et de la conception du dispositif sonore. Aussi nous ne pouvons encore nous prononcer sur un rapport spécifique entre des morphologies sonores précises et des émotions ou sentiments associés. Nous disposons néanmoins d'orientations théoriques permettant de faire le lien entre une schématisation des morphologies sonores et le déploiement passionnel qui en découle.

Nous avons pu nourrir la réflexion sur l'origine du sens et sur les théories à convoquer pour approcher notre problématique. Mais la vision immédiate portée sur la conception signalétique peut également se nourrir des théories données ci-haut. On peut en effet porter ces distinctions de pensées sur un nouvel axe conceptif. Pour en revenir à l'ouverture sur la conception de la signalétique – plus précisément du marquage de site, il semble que la seule garantie dont on dispose dans l'immédiat soit celle d'une logique fondamentale d'attraction/répulsion – toujours au prisme de la passion. La conception de la signalétique peut alors être approchée au maximum par la modification d'un état affectif, polarisé en dysphorique ou euphorique. Il nous reste ainsi la thymie*, les affects tout au plus pour envisager des modalités de marquage.

Par ailleurs, la discussion théorique sur l'origine du sens et la méthodologie nous ont permis d'observer une dichotomie intéressante et exploitable pour l'approche des modalités de marquage sonore. En effet, la catégorie absolutiste et la catégorie référentialiste nous suggèrent une approche différente du *sens* donné au son. Et si nous les comprenons non pas comme des postures opposées d'une théorie de la signification musicale, mais plutôt comme

des *manières* de faire sens qui ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre, on peut envisager autant de façons de faire sens par le son au sein même du marquage.

Dans cette optique, nous suggérons de croiser l'opposition entre les catégories référentialiste et absolutiste avec le régime de la passion, de sorte à envisager deux approches différenciées de la signification sonore pour le marquage de site.

II.4. Sémiosis intrinsèque et extrinsèque : le sens des sons au service du marquage de site

Pour ce faire, il faut d'abord redéfinir absolutisme et référentialisme dans la perspective du son au sens large et pas nécessairement musical. Pour la musique, la différenciation entre sémiosis intrinsèque et sémiosis extrinsèque peut être pertinente. Trois postures fondamentales sont observées. L'absolutisme, qui considère que la syntaxe et la construction formelle de l'œuvre musicale sont seules garantes de la signification. Le référentialisme, qui considère que la signification passe par la représentation dans la musique de réalités extramusicales – seule la sémiosis extrinsèque construit la signification. Enfin, une position interactionniste qui place le sujet-auditeur au centre du processus de signification, où interagissent les deux types de sémiosis : construction interne du sens par la structure formelle, et génération d'effets passionnels (affectifs, émotionnels) et cognitifs (références à des idées, concepts et objets).

L'*absolutisme* situe donc la signification au sein du *texte* musical, à travers sa forme donnée par la structure et la syntaxe – les jeux d'oppositions et de contrastes internes en sont à l'origine. L'auditeur est ici évacué du processus sémiotique, puisque la dimension passionnelle est exclue, extrinsèque. La signification est approchée par le texte seul, en évacuant les mouvements interprétatifs provoqués par l'expérience et l'encyclopédie des individus. La première critique à émettre est que l'absolutisme réduit la signification à une interprétation très cérébrale, à des mécanismes cognitifs évacuant la dimension affective et émotionnelle. En ce sens, la perception de la musique ne servirait qu'à reconstruire la structure syntaxique et formelle pour saisir un sens *a posteriori*. Le référentialisme dit, pour sa part, que le texte n'est que référence et qu'il n'existe que par des réalités externes. La seconde critique porte dans ce cas sur la difficulté à mesurer, pour le moins à analyser la signification d'une œuvre. Du point de vue d'une méthode analytique, l'absolutisme semble faciliter les observations puisqu'elles sont réduites à ce qui est dit au sein du texte, notamment par les oppositions qui créent des systèmes symboliques ou semi-symboliques. Pour le référentialisme, les observations semblent plus difficiles, et la limite entre la référence explicite et l'interprétation empreinte d'expérience peut rapidement devenir floue. Le texte musical serait alors lisible à travers une figurativité* (une certaine iconicité faisant référence à des réalités externes), et à travers des données « contextuelles » et culturelles permettant d'orienter l'interprétation sémiotique, telles qu'une symbolique préétablie par un code en vigueur au moment de l'écriture. Mais comment mesurer la mise en discours d'idées, de concepts, d'objets ou d'émotions ? La question d'un interactionnisme est d'autant plus complexe qu'il s'agit d'envisager les relations possibles entre les deux pôles par le biais de l'expérience individuelle. Elle appuie la première critique à l'égard de l'absolutisme, qui invite à nuancer la toute-puissance de la forme, pour ajouter que la musique est tributaire de codes, et de la praxis, toujours inscrite dans une dimension culturelle donnée à un instant donné, et qui influe peu ou prou sur le sens prêté à une œuvre musicale. Nous avons par conséquent, à un extrême de la théorie de la signification musicale, une position (très) réductrice, et à l'autre, une position dont les possibilités interprétatives complexifient largement l'approche et l'analyse.

Ce cadre posé, nous questionnons sa portée sur le son pris globalement afin de cerner les limites de l'application de théories musicales à l'objet plus large du « son ». Autrement dit, puisque les postures théoriques absolutiste et référentialiste portent sur le discours musical, quels sont les invariants entre musique et son selon ce canevas théorique, et quelles sont les limites de l'analogie entre signification musicale et signification sonore dans ce cas précis ?

Tout d'abord, peu de manifestations sonores disposent d'une structure formelle aussi complexe que celle de la musique. Le cinéma est certainement un des médias où l'on peut croiser des séquences longues, complexes, riches et évolutives. Dans notre cas, il semble peu probable (bien qu'*a priori* pas impossible) que le dispositif ne puisse diffuser de pareilles séquences. Le son dispose donc de manière générale d'une structure formelle plus limitée que la musique en termes de syntaxe, la musique étant en soi un ensemble de développement de phrases et de thèmes, segmentable en séquences. En ce cas, comment envisager un « absolutisme sonore » ? Nous voyons deux réponses à cette question, qui correspondent à deux cas de figure dans la manifestation sonore.

Premier cas de figure, le son hypothétique est assez long et complexe pour que la structure permette une signification en soi, avec des oppositions, des découpages possibles. Pour des séquences sonores non musicales, la structure formelle nous est donnée par des descripteurs sonores précis¹⁹⁹, qui permettent de décrire la morphologie selon la nature (hauteur) et la richesse (masse*, timbre*, grain*) fréquentielles du son, et selon le déploiement dans le temps (durée : répétition, entretien*, explosivité, *etc.* ; contrastes : dynamiques transitives, courtes ou longues, arrêts, *etc.*). D'un point de vue purement formel, il est possible d'envisager des contrastes (les dynamiques données par des variations d'intensité sonore et/ou de richesse fréquentielle, par exemple) et oppositions (oppositions de hauteur, de timbres*), par conséquent, un système.

Deuxième cas de figure : le son est court, en tout cas non segmentable en parties : ce peut être un son explosif, une simple percussion, un son très répétitif avec peu de fréquences, ou même un bourdon (une note tenue sans variation). La limite entre les deux cas de figure se situe dans le caractère segmentable ou non du son, et selon qu'il dispose ou non d'oppositions structurelles identifiables (de nature dynamique – intensité – ou rythmique, par exemple)²⁰⁰. Dans ce deuxième cas de figure, deux points sont dégagés.

- Premièrement, un son qui ne disposerait pas des caractéristiques du premier cas de figure ne pourrait faire sens qu'à travers un *système* préexistant. En effet, l'absence de syntaxe faisant s'opposer des segments sonores (par la dynamique, par les changements de hauteur ou de timbre*, par les thèmes mélodiques, par les changements de source, *etc.*) ne permet pas d'observer un système de valeurs. Pour qu'il y ait valeur, il doit y avoir une relativité et des oppositions entre les éléments constitutifs²⁰¹. Il se présenterait comme suit : des profils formels peuvent s'opposer entre eux, et les diverses morphologies organisées en système se manifesteront pour devenir procès et faire sens à travers ce système, et en relation avec les autres morphologies opposées et contrastées dont l'existence est virtuelle. Dans ce cadre, le système est compris au sens Saussurien, à l'instar de l'opposition langue/parole : la langue est le système, la parole est le procès. Ici, l'ensemble des morphologies

¹⁹⁹ Nous reviendrons plus longuement sur ces critères, notamment en partie IV, chapitre I, I.2., « critères de description du phénomène sonore ».

²⁰⁰ Suggérée ainsi sur le plan théorique, cette limite reste très probablement lacunaire.

²⁰¹ SAUSSURE F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971.

virtuelles, dont l'existence n'est pas encore manifestée, relève du système, et les manifestations sonores (actuelles donc) relèvent du procès. Par conséquent, la manifestation sonore serait dans ce cas un procès et ne ferait pas système. Or, l'absolutisme suggère que l'« œuvre », la morphologie dont on parle, fait système par elle-même. Dans le cas de figure dont il est question, celui d'un son trop court, pas assez riche ni complexe, le son ne peut faire système par lui-même, puisqu'aucune opposition ou transformation n'est observable. En revanche, il fait sens par contraste avec les autres profils morphologiques sonores au sein d'un ensemble plus large, celui du système établi par notre expérience du monde sonore.

- Deuxièmement, certains sons ne dépendent pas totalement d'un système pour faire sens. Prenons pour exemple un son explosif (une explosion, une percussion très brève) : l'être humain réagira au stimulus sonore de manière relativement similaire selon les individus, en plaçant l'auditeur dans un état d'alerte plus ou moins grand. C'est le fondement perceptif et cognitif (voire neurologique) qui prime sur une relation entre les morphologies virtuelles du système. Par conséquent, il nous faut envisager un absolutisme qui comprend les effets de nature *impressive*²⁰², qui ne soient pas seulement le résultat d'une organisation syntaxique²⁰³ complexe. Des effets se situant à un niveau plus fondamental de la signification sont à inclure dans le caractère intrinsèque de la sémiose sonore. Il semble que la dimension passionnelle ne puisse être évacuée du son non musical, puisque les mouvements d'attraction et de répulsion, traduites par des réactions motrices ou bien l'apparition d'une valeur marquée positivement ou négativement, sont à la base de sémioses perceptives non linguistiques. De plus, la nature *impressive* des sons, avant même qu'ils soient l'objet d'un marquage phorique, est essentielle à la saisie des manifestations.

L'idée selon laquelle un son peut faire sens par le « système » des morphologies sonores²⁰⁴ reste discutable et vaut surtout à titre d'hypothèse, notamment par l'absence de recherches et d'analyses de corpus éclairant cette affirmation. Elle est le résultat d'un raisonnement déductif fondé sur les théories du langage (notamment d'ancrage Saussurien). Si approcher le son tel un langage peut trouver toute sa pertinence, il nous faut toutefois nuancer la portée de l'affirmation, ne serait-ce qu'à l'égard du fait que le système seul ne suffit pas à décrire la signification et le sens d'un discours. En effet, le sens d'un discours est le fruit de mouvements entre les valeurs « absolues » données par le système langagier, et les valeurs relatives, telles qu'elles apparaissent au sein du discours qui organise le langage en vue de l'énonciation. En conséquence, nous voyons là un élément supplémentaire indiquant qu'un absolutisme sonore

²⁰² Terme utilisé par Jacques Geninasca pour qualifier la dimension sensible du discours (littéraire notamment), dimension essentielle à la cohésion. Cette dimension est une *saisie* spécifique du sens qui construit la signification aux côtés de la « nature structurale » du discours et de l'« instance d'énonciation ». Nous y reviendrons plus longuement lorsque nous aborderons la rationalité de la cognition (partie II.2.3).

GENINASCA J., « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques », *Champ du signe* n°18, Toulouse, Editions du Sud, pp. 109-118.

²⁰³ La notion de syntaxe est évidemment difficile à saisir pour le son, compris dans un sens aussi large. Nous pouvons ajouter néanmoins qu'à une syntaxe complexe peut s'opposer un déploiement temporel à micro-échelle, délivrant une « syntaxe » sonore minimale et à articulation moindre (par exemple, un son explosif peut disposer d'un découpage temporel de ses constituants – attaque, déploiement, résonance).

²⁰⁴ Sur le principe que certaines morphologies font sens en ce que leurs profils sonores sont différenciés, s'opposent. Les oppositions et les contrastes viennent donner des valeurs à des profils sonores types.

ne peut se comprendre que par des effets perceptifs fondamentaux, impliquant le corps sensible et la position de ce corps vis-à-vis d'un son. Si cela est valable pour tous types de discours, ça l'est *a fortiori* pour les discours esthétiques, et par conséquent sonores.

L'acceptation de l'absolutisme que nous proposons est finalement assez proche de la posture interactionniste, puisqu'il s'agit d'inclure la dimension passionnelle dans la signification. Pour des raisons pratiques, nous conserverons la dichotomie conceptuelle entre absolutisme et référentialisme afin de visualiser au mieux les possibilités de conception signalétique. De plus, la dimension passionnelle n'est pas envisagée à travers l'expérience individuelle mais bien à travers des types morphologiques de l'objet sensible dont l'impact sensoriel est anticipable, pour le moins modélisable et permet de concevoir des effets perceptifs fondamentaux. Sur le caractère anticipable des effets de certaines formes sonores, Martine Groccia nous dit : « [le fait] *qu'un domaine d'objets [sonores] impose un type d'intentionnalité fait écho à un phénomène éminent en chanson : sa prégnance en tant que "forme" influe sans conteste sur sa réception* »²⁰⁵. Elle reprend et synthétise alors la pensée de Pierre Schaeffer²⁰⁶, dont les propos s'appuient sur le son et les « objets sonores ». Dans notre cas, le domaine d'objet sonore correspond à un type de morphologie, et ces types disposent d'une intentionnalité dont l'orientation affective et phorique implique des effets communs dans la perception sonore.

Le *référentialisme* soulève moins de questions que l'absolutisme en ce qui concerne la signification sonore. Ayant posé que la dimension passionnelle fait partie de l'absolutisme sonore, nous excluons d'emblée celle-ci de la sémiotique extrinsèque. Reste alors une sémiotique, rappelons-le, qui « met en sons » des réalités du monde extra-sonore : idées, concepts, objets. La limite entre sémiotique intrinsèque et extrinsèque pourrait encore être difficile à saisir : imaginons qu'un son donné ait pour vocation et/ou potentiel d'évoquer un *mouvement*, quel qu'il soit. On pourrait poser qu'il s'agit d'une réalité extra-sonore, toutefois deux remarques viennent nuancer le propos.

En premier lieu, et nous trouvons là une nouvelle distinction vis-à-vis de la musique, la manifestation donnant naissance à une figure cinétique a moins de chances d'être perçue comme une mise en signes au même titre que la musique. Là où cette dernière joue des codes perceptifs et représentations du monde éprouvé, le « son » pris de manière générale peut aussi bien *porter* une idée, qu'*être* cette idée. Autrement dit, le caractère indicial des sons²⁰⁷ et sa connivence avec la source tendent à réduire la manifestation sonore et l'idée qu'elle porte, à une seule et même réalité. Ainsi le son ne *représenterait* pas, mais incarnerait un événement.

En second lieu, pour que cette idée de mouvement émerge, il faut que le sujet puisse éprouver le mouvement, au moins virtuellement²⁰⁸. La dimension sensible du son est au cœur d'une telle émergence, puisqu'il fait appel à l'expérience du mouvement éprouvé par la chair, aux perceptions antérieures éprouvées et stratifiées au sein du corps sensible. Par conséquent, la dimension sensible, comprise dans la passion, ne peut être évacuée de la sémiotique. Le

²⁰⁵ GROCCIA M., « La chanson. Essai de sémiotique théorique appliquée », Signata [En ligne], 6 | 2015.

²⁰⁶ SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, Pierres Vives, 3/1973.

²⁰⁷ C'est-à-dire en tant qu'il implique une relation de causalité, puisque dépendants de la source émettrice.

²⁰⁸ Les travaux de Spampinato F., et de Stefani G. et Guera Lisi S. proposent une approche sémiotique de la matérialité musicale et sonore, et insistent notamment sur le fait que le corps sensible du sujet éprouve des effets cinétiques provoqués par les sons, provoquant un ajustement du tonus corporel et musculaire, au moins virtuellement. Nous y reviendrons.

caractère uniquement *référentiel* peut ainsi être nuancé. Néanmoins, et comme dit un instant plus tôt, la dimension sensorielle ne peut être totalement évacuée de la perception sonore.

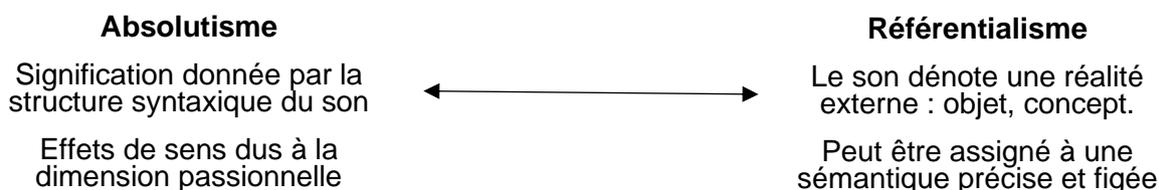
Le référentialisme correspondra, dans notre cas, à un son dont la réalité qu'il est censé dénoter est précisément identifiable – pour le moins précisément définie en amont –, et relève d'un concept, d'un message ou d'un objet concret en lien direct avec le programme mémoire. Il peut s'agir des déchets nucléaires en eux-mêmes, d'un message appartenant au marquage de site sur une autre modalité sensorielle (par exemple, un son en redondance à un marquage visuel), ou du son utilisé et diffusé à grande échelle pour dénoter l'existence de l'enfouissement des déchets (un « symbole » sonore). En termes peirciens – pour reprendre la typologie des signes indice, icône, symbole –, ce type de son relèverait soit de l'icône (par exemple, le son dénote la réalité /déchets radioactifs/ en incarnant les qualités qui leurs sont propres, soit du symbole (le son est un rappel, en ce qu'il est devenu symbole de l'enfouissement des déchets radioactifs).

Comme nous le disions plus haut, les théories opposées de l'absolutisme et du référentialisme portent sur l'origine du sens musical, mais replacées dans notre approche du son en vue d'une conception signalétique, elles fournissent à présent deux points de vue différents sur une *manière* de faire sens – l'un par structure et effet internes au discours, l'autre par référence à des réalités externes. Ces deux manières opposées de faire sens peuvent être envisagées comme exclusives l'une envers l'autre, mais aussi comme complémentaires. Nous voyons en elles l'opportunité de considérer la signalétique sonore selon ces angles d'approche pour explorer les possibilités de conception qu'ils peuvent offrir. Ces acceptions de l'absolutisme et du référentialisme posées dans le cadre de nos recherches et de notre objet, voyons comment l'appliquer simplement à notre conception signalétique.

Tout d'abord, nous pouvons ainsi faire appel au son pour signifier différemment selon l'effet escompté : le son peut (i) se faire symbole d'un concept (site d'enfouissement, déchets radioactifs, Andra) – conception référentialiste – ou bien (ii) faire référence aux réalités directement liées à la situation de diffusion : les éléments visuels, linguistiques et/ou topologiques du marquage de site – conception collaborative. Il peut aussi (iii) solliciter le corps sensible de sorte à faire *sentir* une réalité, le caractère impressif du son est essentiel aux effets affectifs et sémantiques visés – conception absolutiste. Pour cette dernière possibilité, on peut imaginer en vue d'une dimension passionnelle dominante, un son dysphorique très marqué : fréquence aigue, grain épais, tempo rapide, rythme syncopé voire complètement irrégulier, forte intensité, forte occupation du spectre harmonique, transitoires et dynamiques abruptes, etc. À l'inverse, on peut concevoir un son neutre, voire « enveloppant » (qui se rapprocherait d'un son « agréable »), et dont les caractéristiques ne viendront pas déstabiliser la perception auditive : grain lisse, tempo lent ou inexistant, rythme peu marqué ou régulier, intensité moyenne ou basse, attaques et transitoires douces, dynamiques progressives.

Nous pouvons envisager ces différentes conceptions de manière exclusive et associer chacune d'elle à une stratégie de communication : les différents termes donnés peuvent servir des sémiotiques différentes, selon le cadre et les objectifs de communication (communication médiatique, scénographie muséale, scénographie de marquage de site). Schématiquement, nous avons une tension entre les deux catégories de base, telle que :

Axe de conception du message sonore : *sémiose intrinsèque* vs *sémiose extrinsèque*



On peut également les envisager de manière complémentaire, évolutive ; les possibilités données (i), (ii), (iii), peuvent être organisées sous la forme d'une variation dans un parcours de lecture au sein même du marquage de site. Nous avons entamé, plus haut, quelques réflexions sur une articulation similaire, notamment à travers les modalités factitives (Faire faire, Ne pas faire faire, Faire ne pas faire et Ne pas faire ne pas faire) et les logiques jonctives²⁰⁹. Le parcours évolutif dévoilait alors une gradation informative allant de l'information (en périphérie) à l'alarme (au centre), cela étant corrélé à une logique d'inclusion ou d'exclusion du visiteur vis-à-vis du site de stockage et du dispositif sonore. Nous verrons ici comment peuvent se recouper ces suggestions et la conception signalétique par le biais de l'opposition absolutisme vs référentialisme. Nous illustrerons à présent nos propos en nous appuyant sur les suggestions de conception signalétique émises au sein du rapport technique de 1984, publié par l'Office of Nuclear Waste Isolation²¹⁰, ainsi que sur les recherches menées sur les actes de langage dans le cadre du programme mémoire par Sophie Anquetil et Vivien Lloveria²¹¹.

Le rapport technique de 1984 a été rédigé par la « Human Interference Task Force », groupe de recherches et de réflexion mandaté par le *département de l'énergie des États-Unis*, et composé de chercheurs en géologie, climatologie, anthropologie, archéologie, linguistique, sémiotique, psychologie et communication²¹². Les travaux de ce groupe ont permis de poser les premières pierres de réflexions internationales ayant pour objectif de répondre aux enjeux sociétaux et mémoriels liés au stockage de déchets radioactifs en couche géologique profonde, c'est-à-dire à la nécessité de préserver les sociétés de ces déchets par le marquage de site et la mémoire.

²⁰⁹ Voir partie « II.2.1.1. Programmation et influence du dispositif ».

²¹⁰ Human Interference Task Force, « Reducing the likelihood of future human activities that could effect geological high-level waste repositories », Technical Report, OFFICE OF NUCLEAR WASTE ISOLATION, mai 1984.

²¹¹ ANQUETIL S., LLOVERIA V., « Actes de langage et scénographie de l'alarme », Actes du workshop « Genèse et devenir de l'information dans le dispositif global », Université de Limoges, 2016, pp. 55-79.

²¹² Le groupe en charge de la rédaction de ce rapport était constitué des chercheurs suivants : Warren Berry, Paul Ekman, David Givens, Maureen Kaplan, George Kukla, Thomas Sebeok et Percy Tannenbaum.

En effet, dans cette première source, nous trouvons des propositions suggérant de concevoir un marquage de site dont la topologie dispose d'une variation des marqueurs et de leurs contenus en fonction de leur position sur une zone concentrique. Les variations s'articuleraient ainsi sur la base du rapport entre la périphérie et le centre du marquage de site d'enfouissement (figure 17). Le rapport technique avance, comme nous pouvons le voir sur ce schéma, une représentation de marquage central de site en triangle, dont la topologie implique en premier lieu une rupture avec la végétation naturelle environnante. Trois niveaux pour ce marquage central sont proposés et distribués en zones, tel que :

« La première, dénommée *siting (site)* recommande l'utilisation des ressources naturelles et plus particulièrement topographiques afin de communiquer l'interdiction d'intrusion. Nous voyons sur le schéma comment la zone est fermée par une "végétation indigène" et des actions de terrassement (*earthwork*).

La seconde, intitulée *repository design (design du lieu de stockage)* évoque la répétition de multiples enceintes, barrières de protection fonctionnant comme une redondance avec les textes d'information et de prescription.

Enfin la zone de communication concerne les questions de durabilité et de détectabilité des messages, leur compréhension en distinguant les communications onsite (présentes sur le site) et les communications offsite (sous la forme d'archives stockées à l'extérieur du site et destinées aux générations futures). »²¹³

Les trois niveaux de la zone sont conçus en relation avec quatre niveaux de communication plus larges : « prudence », « mise en garde », « message détaillé » et « information technique » (*caution, warning, detailed message, technical information*).

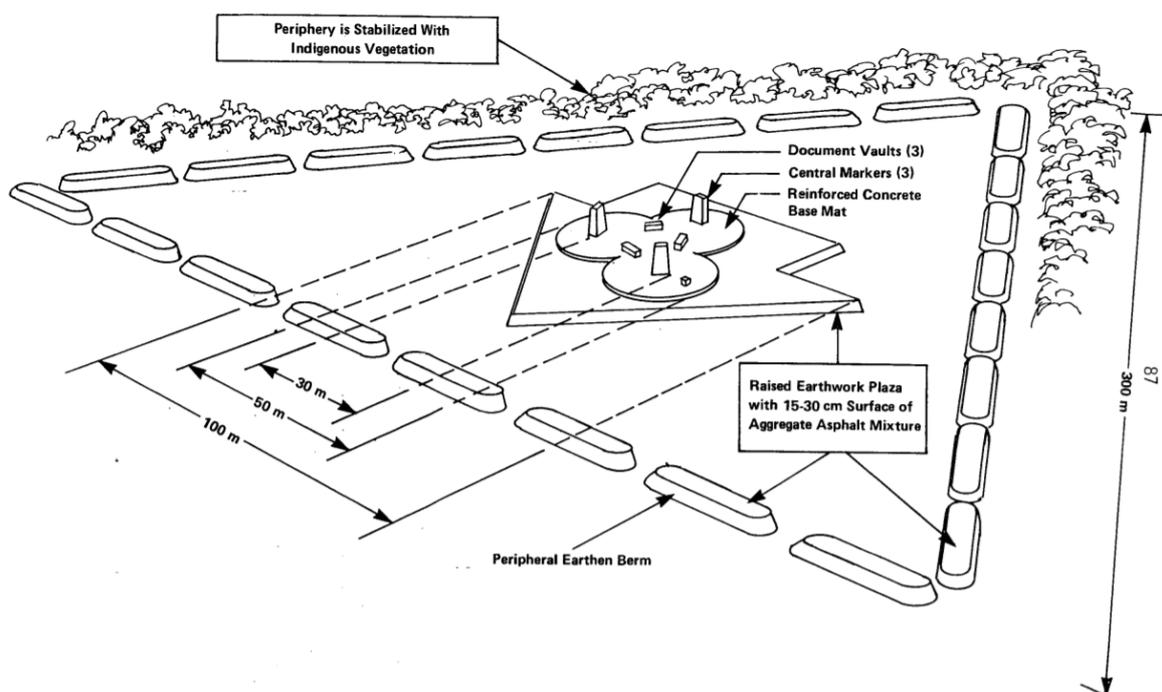


Figure 17. Proposition d'organisation topologique pour une « sémiotisation de l'environnement » : monument central du marquage de site.

Source : OFFICE OF NUCLEAR WASTE ISOLATION (1984)

Graphique fourni avec l'aimable autorisation du Département de l'Énergie des États-Unis/Graphic provided courtesy US Department of Energy.

²¹³ ANQUETIL S., LLOVERIA V., *op.cit.*, p.77.

L'idée a d'ailleurs été reprise par une équipe japonaise²¹⁴ en 2004, faisant encore figurer des niveaux de marquage distincts et proposant une syntagmatique de la découverte du site par les visiteurs (figure 18). Le parcours des sujets étant imposé par les caractéristiques topologiques du marquage, ceux-ci vont évoluer en étant exposés à des signalétiques de différentes natures et de formes variées : le monticule, puis le monolithe, puis la table, et enfin le lieu de stockage permanent. Chaque élément (ou marqueur) dispose de sa propre richesse informationnelle de sorte à inscrire le parcours du sujet dans le sens du marquage allant du plus simple au plus diversifié, complexe, et complet. Nous voyons sur la figure 18 affichés les niveaux informationnels (Level I, II, III, IV), dont les contenus sont répartis ainsi :

- Niveau I/II : « *Information à rencontrer en premier : "Quelque chose d'artificiel existe dans les parages et représente un danger"* »,
- Niveau III : « *Information nécessaire après perception du danger : "Existence de déchets hautement radioactifs" [...] "Existence des déchets souterrains à proximité" [...] "Il existe plus d'informations"* »,
- Niveau IV : « *Informations détaillées : information géologique, emplacement géologique, conditions environnementales [...]* »²¹⁵

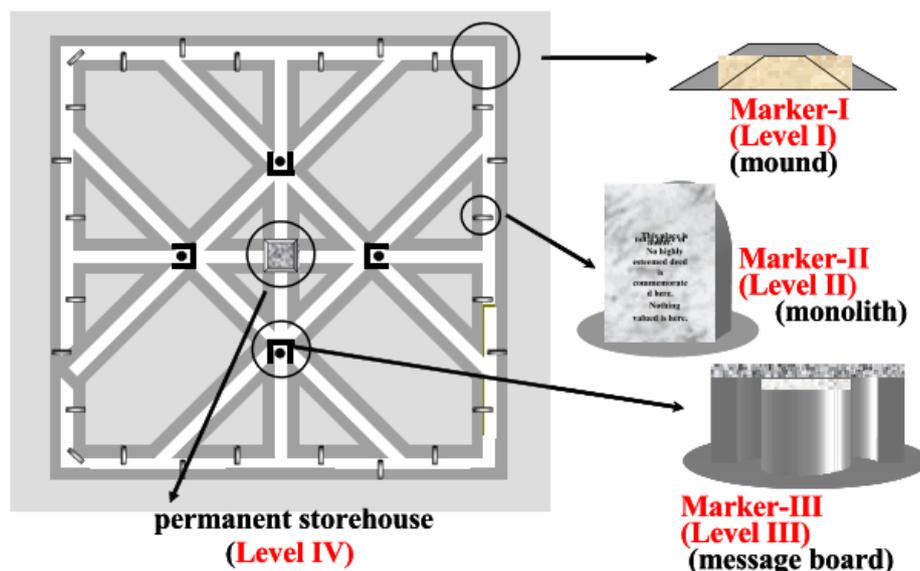
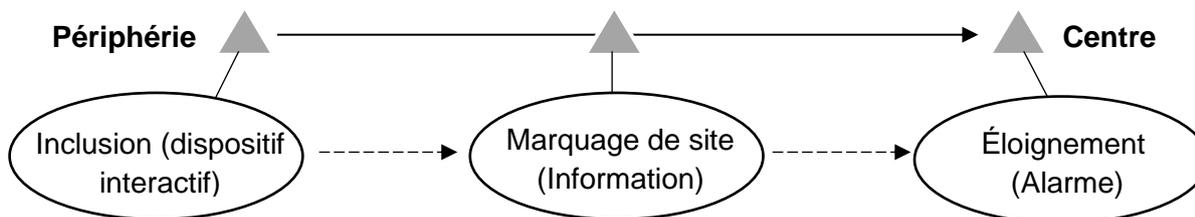


Figure 18. Quatre niveaux de marquage aux natures sémiotiques et supports différents.
Source : OHUCHI J., TORATA S., TSUBOYA T., (2004)

²¹⁴ OHUCHI J., TORATA S., TSUBOYA T., « Robust record preservation system on geological repository », IAEA-CN-123/03/O/02, Conference on nuclear knowledge management : Strategies, information management and human resource development Saclay, 2004, IAEA, Vienna, 2006. ; SUGIYAMA K., TAKAO H., OHUCHI J., TSUBOYA T., *Record preservation study on geological disposal: Significance and technical feasibility*. RWMC Technical Report RWMC-TRE-03001. Radioactive Waste Management Center RWMC, Tokyo, 2003.

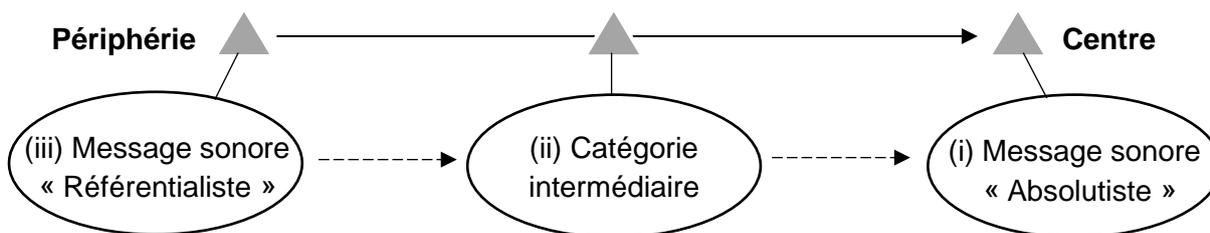
²¹⁵ SUGIYAMA K., TAKAO H., OHUCHI J., TSUBOYA T., *op.cit.*, p. 17, [notre traduction].

Mettons temporairement de côté la question de la complexité des messages. Notre première représentation sur un parcours de lecture comprenait une dimension informative adossée à la dimension jonctive. Pour rappel, nous la présentons ainsi :



Le parcours suggérait une variation du message sonore allant de l'information en périphérie à l'alarme au centre. Faisons abstraction des logiques jonctives pour nous focaliser sur notre opposition. Cette représentation corrélée à nos deux catégories sémiotiques, le pôle absolutiste est à même d'assurer le rôle d'alarme (du fait de son fort marquage phorique et son impact sensible, éminemment impressif). Le pôle référentialiste relève de l'information, en ce qu'elle n'est pas chargée d'une valeur euphorique ou dysphorique – pour le moins sur le plan sonore²¹⁶ –, faisant référence à une réalité spécifique, hors de l'idée d'exprimer un danger.

Portée ainsi sur le parcours allant de la périphérie vers le centre du marquage, notre opposition pourrait se présenter comme suit :



À propos des distinctions de nature informationnelle, nous pouvons approfondir les possibilités de conception grâce aux travaux de Sophie Anquetil et Vivien Lloveria. Ils ont pour leur part réfléchi à l'articulation entre les actes de langage²¹⁷ et la scénographie de l'alarme, en lien avec ces éventuelles conceptions de marquage sur une zone concentrique. Ils ont notamment décrit la structure du « macro-acte de langage alarmer » : celui-ci est composé de trois micro-actes de langage : assertif, expressif et directif²¹⁸ :

« -Réalisation d'un acte assertif : le message informe ici d'un danger lié au rapprochement de I avec Y. [...] »

-Réalisation d'un acte expressif : le message exprime l'état psychologique (peur, crainte, effroi, etc.) de L. [...] »

-Réalisation d'un acte directif : le message exprime une injonction d'une action ou d'une non-action A (par exemple intrusion) de I visant à protéger I ou L de Y. »²¹⁹

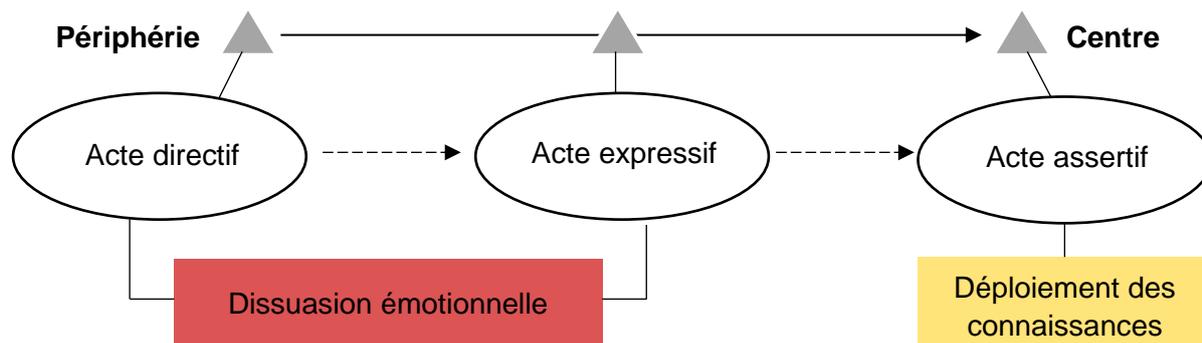
²¹⁶ Il est entendu que nous mettons de côté les éventuelles projections idéologiques pouvant entrer en jeu dans l'interprétation, pour nous focaliser sur le message du son en soi.

²¹⁷ Un acte de langage est considéré comme le fait d'accomplir un acte par la parole.

²¹⁸ Ils définissent les actes ainsi : l'acte assertif correspond à « dire quelque chose sur le monde », l'acte expressif à « dire quelque chose sur l'état psychologique » et enfin l'acte directif à « dire de faire quelque chose ».

²¹⁹ ANQUETIL S., LLOVERIA V., *op.cit.*, p. 60.

Ils ont ensuite mise en lien cette déclinaison en micro-actes de langage avec la variation topologique du site (cf. *supra*). Ils précisent ainsi que la représentation commune de la conception des messages pour le marquage de site d'enfouissement suggère un parcours allant de l'acte de langage assertif en périphérie du danger à l'acte expressif et directif à proximité. Le rapport de 1984 propose le parcours inverse²²⁰, allant de la dissuasion à l'explication de la nature du site, autrement dit d'un « *acte expressif et directif (dissuasion fondée sur la mobilisation émotionnelle) et des actes de plus en plus assertifs à mesure du rapprochement vers le lieu d'enfouissement (déploiement des connaissances expertes)* »²²¹. Schématiquement donc, l'axe périphérie/centre se donnerait comme suit :



Bien qu'il nous soit impossible, dans l'immédiat, de statuer sur l'efficacité du sens de parcours, nous suggérons d'appliquer ce principe de conception à la modalité sonore. Quelques remarques sur l'objectif informationnel du son s'imposent.

Les micro-actes donnés ci-hauts composent le macro-acte « alarmer », à ce titre, une axiologie* commune les rassemble. L'idée de danger est présente dès l'acte assertif, stade informatif où l'information est dysphorique. Cet angle d'approche est intéressant pour nous, puisqu'il permet d'envisager des profils sonores dont les effets sont anticipables : les alarmes sonores sont fondées sur une sollicitation sensorielle et phorique (ici dysphorique) qui ne laisse pas le choix à l'auditeur quant à l'effet sur son corps. Néanmoins, afin de proposer une vue plus large de la signalétique sonore, nous ne prendrons pas le danger comme information fondamentale du message. Se focaliser sur le danger serait d'une part réducteur, car nous réduirons a priori les possibilités de communication liées au site d'enfouissement, et d'autre part un tel choix implique le risque que le marquage et les messages soient perçus comme des nuisances, ce qui impacterait négativement la mise en place d'une mémoire collective, ainsi que sa transmission. En reprenant la graduation informative déjà utilisée (allant de l'information à la prescription, notamment à travers les distinctions entre les notions d'avertissement, d'alerte et d'alarme), nous suggérons la répartition suivante des actes de langage :

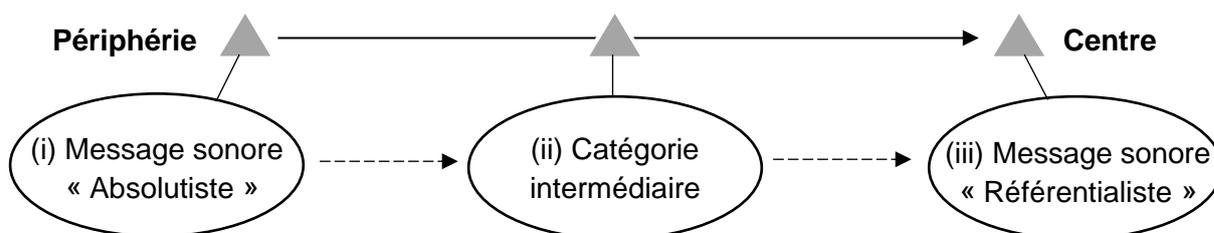
²²⁰ OHUCHI J., TORATA S. & TSUBOYA T. (2004), ayant fait de même.

²²¹ ANQUETIL S., LLOVERIA V., *op.cit.*, p. 71.

	Acte Assertif		Acte Expressif	Acte Directif
	Information	Avertissement	Alerte	Alarme
Contenu de l'information	Information de la présence du site d'enfouissement. Neutralité axiologique	Information avec précision du caractère dangereux du site	Expression d'un état psychologique. Incitation à la vigilance	Injonction visant une action ou non-action de la part du sujet

Nous ajoutons le message informatif neutre, de sorte à préciser un peu plus les nuances informationnelles et rendre compte du fait que le référentialisme, même s'il évoque directement les déchets radioactifs, n'implique pas nécessairement une valeur dysphorique dans son expression. Nous insistons au passage sur le fait que la représentation de la variation du marquage sonore à travers le macro-acte « alarmer » est convoquée car utile pour représenter l'axe de conception Absolutisme vs Référentialisme, mais que la portée de cet angle de vue ne se réduit pas à l'expression du danger. Il s'agit avant tout d'un exemple, que l'on espère parlant du fait de son caractère intuitif et que son contenu (le macro-acte « alarmer ») a déjà été abordé dans des recherches précédentes.

Si nous portons la proposition du rapport technique de 1984 et les analyses de Anquetil et Lloveria sur notre schéma, la répartition des variations se donne ainsi :

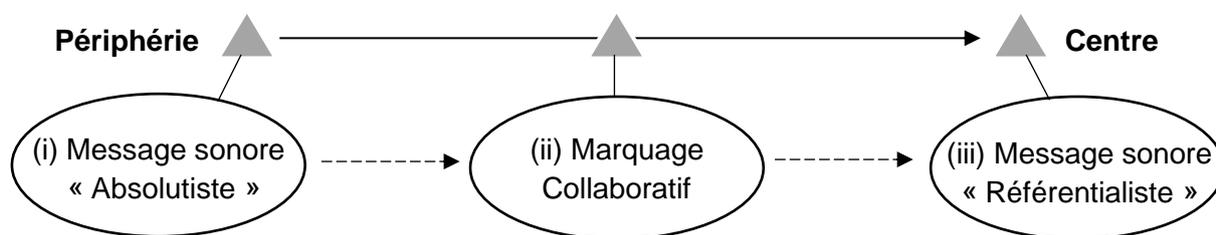


Nous pouvons à présent synthétiser et préciser les spécificités propres à chaque choix sémiosique :

- Le choix *absolutiste* consiste à concevoir un marquage sonore dont la manifestation fait sens en soi : la dimension sensible de la perception y est centrale, les effets passionnels (affects, émotions), sont à la base de la signification. Le son est doté – dans l'exemple donné ici – d'une orientation dysphorique. Il a pour vocation de générer des figures abstraites. En conséquence de ces caractéristiques, il vaut comme événement plutôt que comme outil ou objet de transmission.
- Le choix *référentialiste* suggère un son qui fait référence à des réalités extérieures. Ces réalités peuvent être l'existence du site d'enfouissement, les déchets radioactifs

en eux-mêmes, l'institution qui porte les connaissances expertes, par exemple. En cela – et pour le rapprocher de la typologie des signes peircienne –, il se rapproche du *symbole*, en tant que signe dont la relation avec ce à quoi il renvoie est fondée sur une convention. Il a donc pour vocation de générer des figures concrètes, sur un plan plus « cognitif ». Il ne dispose pas, a priori, d'orientation phorique affirmée – bien qu'on ne puisse évacuer totalement la catégorie thymique* de la perception.

- Pour la position intermédiaire, nous suggérons une conception sonore qui puisse entrer en redondance avec les autres éléments composant le marquage de site. Le son pourrait ainsi appuyer les discours visuels (par exemple), et renforcer la cohérence sémiotique en faisant appel à une modalité sensorielle complémentaire pour convoquer des figures abstraites (formes géométriques, figures cinétiques). Il ferait alors office d'icône, puisqu'il entretiendrait un rapport de ressemblance avec ce à quoi il renvoie. Ce rapport de ressemblance pourrait se fonder sur des manifestations figurales communes, par exemple si des pictogrammes ou un parcours sont circulaires et que l'on souhaite entrer en redondance avec eux, on peut convoquer un son générant une figure de mouvement circulaire, de roulement, *etc.* S'ils évoquent un mouvement ascendant ou descendant, cela peut être traduit en montée ou descente fréquentielle ; si la communication passe par des qualités sensorielles telles que le toucher²²², le son est d'autant plus à même d'établir des ponts sensoriels et de disposer d'une redondance de texture, le grain étant le critère privilégié pour transcrire une texture sur le plan sonore²²³. Une telle conception permet d'illustrer une interaction entre dimension sensorielle et fonction référentielle, que nous désignons par « marquage collaboratif ». Nous avons donc la représentation suivante :



La question de l'opposition entre absolutisme et référentialisme nous a porté à considérer des dynamiques sémiotiques dépassant le régime de la passion. Bien que nous appuyions régulièrement sur le fait que la dimension passionnelle ne peut être évacuée du discours²²⁴ (Jacques Fontanille insiste sur le fait que les trois rationalités n'existent ou ne se manifestent jamais seules dans le discours), la catégorie référentielle suggère une manière de faire sens qui se rapproche fortement de la rationalité de la cognition. La dichotomie en question soulève de nouvelles remarques et interrogations, et la distinction qu'elle apporte fait notamment écho aux différentes *saisies* observables dans les discours.

²²² Nous avons déjà relevé le caractère métaphorique de la perception sonore souvent fondée sur le toucher comme modalité sensorielle fondamentale.

²²³ Relevons au passage qu'une liste des critères à partir desquels il est possible de concevoir le son en redondance/ressemblance avec les autres éléments du site peut être établie. À titre d'exemple, nous pouvons citer la texture, les figures, les mouvements, les couleurs (via des rapports d'intensité), l'occupation de l'espace), les contrastes, *etc.*

²²⁴ Son impact dans la signification sonore est d'ailleurs bien plus conséquent que pour un texte littéraire.

Conclusion

Nous avons pu observer que la rationalité de la passion est, dans le discours, propre à la dimension sensible. En cela, elle agit sur la catégorie thymique*, catégorie fondamentale de la signification relative à la position que prend le corps sensible vis-à-vis de son environnement – entité, sujets, objets, qui l’entourent. C’est au sein de cette catégorie qu’apparaissent des « charges » positives, négatives ou neutres vis-à-vis de ce que le corps sensible perçoit.

Les « objets de perception » se donnent en premier lieu comme des présences, lesquelles ne sont autres que des rapports de tension entre une intensité et une qualité perçues, et une étendue et une quantité perçues. Nous avons alors relevé la pertinence *a priori* des outils proposés par la sémiotique tensive*, permettant de schématiser des profils de présences, et des évolutions d’ordre perceptif. Ces profils donnant lieu à des valences qui conditionnent l’apparition de valeurs, leur schématisation pourrait permettre de représenter et de découper le divers du monde sonore pour en observer les corrélats sémantiques et tenter de comprendre comment s’articule le sens au sein de la signification sonore.

À ce sujet, nous avons postulé qu’il serait bénéfique d’envisager la signification sonore (et à terme, la conception d’une signalétique) à travers un déploiement isotope des formes et structures sémiotiques (par exemple, les figures), du niveau profond au niveau de surface²²⁵. Nous visons ainsi une congruence entre les niveaux qui composent le déploiement du sens, à partir d’un fondement perceptif.

Nous avons également questionné le statut épistémologique des théories sémiotiques, et mis en avant une des complexités majeures auxquelles le chercheur peut être confronté lorsqu’il entreprend des travaux en « sémiotique du son ». Il s’agit alors de trouver un cadre théorique pertinent pour le son parmi les théories de la signification : faut-il envisager le son comme un langage (Greimas) ou bien à travers un déploiement de la signification à partir du découpage biologique et perceptif ? Peut-on faire appel, au vu de notre problématique, aux outils avancés par ces différentes théories de manière complémentaire et opératoire ?

Enfin, nous avons pu observer, sur la base de ces quelques remarques, comment il est possible de concevoir théoriquement le son au sein du marquage de site. Les postures absolutiste et référentialiste nous incitent à aborder le son à travers différentes manières de faire sens. Ces manières peuvent être aussi bien exclusives l’une envers l’autre que complémentaires, par exemple si elles composent une signalétique évolutive au sein d’un parcours prédéfini.

Voyons à présent ce qu’apporte une lecture de la conception signalétique selon la rationalité de la cognition.

²²⁵ Pour reprendre l’idée du parcours génératif* de la signification.