

## La rationalité de la Cognition

### Les saisies cognitives

La cognition, troisième et dernière synthèse de l'hétérogène, diffère des autres synthèses par le type de relations qu'elle introduit. Fontanille nous dit que l'opération minimale de la cognition, opérée par un actant\* cognitif, est la mise en relation :

*« Le régime de la cognition, dans la perspective d'une sémiotique du discours, est donc celui d'un calcul sur des représentations : un actant fournit des représentations, des simulacres en quelque sorte, sur lesquels un autre actant pourra faire des opérations, notamment des opérations de comparaison. »<sup>226</sup>*

Pour schématiser, la mise en relation des représentations qui circulent entre un informateur et un observateur donne naissance à de nouveaux savoirs. Les représentations en question sont définies comme des *objets de savoir*, ou *objets cognitifs*.

Fontanille situe cette rationalité en regard avec les rationalités de l'action et de la passion :

*« À chaque régime sa conception du changement et du devenir : pour le régime de l'action, le changement n'est saisissable qu'à partir de la fin et du résultat ; pour le régime de la passion, le changement n'est saisissable qu'en presentia, comme impact et affect qui survient en présence de l'actant ; pour le régime de la cognition, le changement n'est saisissable que par comparaison entre deux figures, entre deux situations, comparaison qui permet de mesurer la découverte, le supplément de connaissance. »<sup>227</sup>*

L'autre caractéristique de la cognition est qu'elle introduit un changement de niveau de pertinence. En effet, les régimes de l'action et de la passion donnent par elles-mêmes naissance à autre niveau sémiotique, elles ouvrent vers la cognition, laquelle représente un niveau de pertinence second :

*« [...] ainsi, pour la stratégie<sup>228</sup>, l'apparition d'une méta-sémiotique se traduit par un "faire savoir" ; de même, pour la passion, la codification des manifestations émotionnelles, qui constitue elle-même un passage à une méta-sémiotique, correspond elle aussi à un "faire-savoir" »<sup>229</sup>*

Cela fait écho, en un sens, au fait que la passion « agit » sur les autres rationalités du discours. Le sensible et les affects lui confèrent certes une place fondamentale dans l'articulation sémiotique. Qui plus est, là où Jacques Fontanille parle de « codification des manifestations émotionnelles », nous ajoutons que la conscientisation des effets sensibles est déjà productrice d'un savoir sur le monde, lequel peut faire l'objet de comparaisons, et par conséquent devenir un objet cognitif – c'est notamment ce qui mène plus tard, pour synthétiser grandement, à l'apparition de catégories.

Fontanille pose l'hypothèse suivante : « La dimension cognitive est celle où sont saisies les règles et les formes des autres dimensions, grâce au passage d'une sémio-objet (action ou passion) à une méta-sémiotique ». Il ajoute que l'intelligible n'est pas l'exclusivité de la synthèse cognitive, puisque « l'action et la passion peuvent tout aussi bien y concourir »<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 2003, p.234.

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> La stratégie appartenant à la rationalité de l'action.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.238.

Le principe de *saisie* est fondamental dans la pensée de Geninasca<sup>231</sup> sur laquelle Fontanille s'appuie<sup>232</sup> pour développer une théorie des dynamiques en jeu dans la « synthèse de l'hétérogène ». Nous l'avons vu, cette synthèse de l'hétérogène passe par les différentes rationalités du discours, autant de manières de réduire le divers et l'hétérogénéité du sens par le discours ; mais les deux premières rationalités, passion et action, mènent à la cognition, qui nous invite à observer les *logiques de la découverte*, ou comment la cognition nous mène à appréhender les objets de savoir, objets mis en relation et produisant de l'information et du sens.

La saisie – revenons-y – est, dans la perspective de la cognition, quelque peu différente de la description donnée lorsqu'il était question de *présences*. Pour rappel, la présence se déploie (notamment dans l'acception utilisée en sémiotique tensive\*) selon deux mouvements principaux que sont la visée et la saisie. La visée relève du sensible et de l'affect (quelque chose nous *touche*, au sens large), elle est une intensité qui débouche sur la perception d'une qualité. La saisie relève de l'étendue et de la quantité, elle est de l'ordre du mesurable, de l'intelligible et de la cognition.

Dans l'acception avancée par Geninasca et développée par Fontanille, la saisie est un « *mode d'appréhension* », une modalité de la découverte en quelque sorte. Elle est « *l'acte élémentaire de la synthèse cognitive* ». Ainsi chaque rationalité fait appel à différents types de *saisies* pour donner naissance à la signification, aux informations et objets de savoir. Les saisies rejoignent donc les « manières de faire sens » dont nous parlions plus haut.

L'opération minimale de la cognition étant la mise en relation des objets cognitifs (ou objets de savoirs) entre eux, les saisies se distinguent en premier lieu par la nature des relations qu'elles induisent. Geninasca en a d'abord introduit trois :

- « (1) la saisie dite molaire, qui établit des relations de dépendance unilatérale entre des figures ou des concepts d'une part, et leur référent d'autre part ;
  - (2) la saisie dite sémantique, qui établit des équivalences et des solidarités schématiques et catégorielles à l'intérieur du même discours ;
  - (3) la saisie dite impressive, qui met en relation des perceptions entre elles, et établit des configurations rythmiques, tensives et esthétiques.
- Si la saisie molaire concerne des dépendances unilatérales, et la saisie sémantique, des solidarités multiples (au moins des corrélations bilatérales), la saisie impressive semble intéressée par les dépendances holistiques. L'impression, en effet, qu'elle saisisse un rythme ou toute autre manifestation sensible, les saisit comme un groupe, comme un agrégat ou une série, comme forme virtuelle d'un tout analysable, mais non analysé. »<sup>233</sup>*

Pour commencer, les saisies dites *molaires* et *sémantiques* sont opposées, elles relèvent de dynamiques et de types de relations contraires. Jacques Fontanille les rapproche de ce que Benveniste nommait « mode sémiotique » et « mode sémantique de la signification » : le *mode sémiotique* est une « *signification conventionnelle, fixée dans les signes de la langue et dans un système* », alors que le mode sémantique est une « *signification vivante, une signification en acte* ».

« *La saisie dite molaire est essentiellement référentielle et inférentielle ; elle établit des relations qui apportent apparemment des informations, mais dans un système*

---

<sup>231</sup> GENINASCA J., *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.

<sup>232</sup> Nous nous arrêterons régulièrement sur ses propos afin de bien « saisir » les notions abordées.

<sup>233</sup> FONTANILLE J., *op.cit.*, pp.239-240.

*prédéterminé qui ne produit globalement aucune information neuve : la référence comme l'inférence ne font que mettre en relation des savoirs partagés et établis.*

*La saisie dite sémantique, par l'effet de la métaphore le plus souvent, et sous le contrôle de l'imagination – la capacité à produire des images –, donne directement accès à l'innovation discursive [...] »<sup>234</sup>*

La saisie *impressive* est, pour Fontanille, « la clé d'un dispositif dynamique de la saisie cognitive ». Elle est le propre des effets perceptifs et esthétiques<sup>235</sup>, le résultat d'une impression donnée sur un corps sensible, prise comme un tout :

*« La saisie impressive est celle qui permet la manifestation directe de la relation sensible avec le monde ; elle donne accès aux formes et aux valeurs par l'intermédiaire de pures qualités et quantités perceptives, perçues globalement, sans analyse. »<sup>236</sup>*

Elle est, par exemple, le type de saisie privilégié dans la saisie des œuvres artistiques, elle est d'ailleurs le fondement de toute autre saisie : l'impression du donné esthétique (l'ensemble des sensations et perceptions), envisagée globalement, de manière holistique, joue un rôle majeur dans la saisie des œuvres littéraires, plastiques, musicales, ou encore cinématographiques. Avant que d'être des objets analysables composés de séquences narratives, ils imposent des impressions, des effets d'ordre global et sensible. Fontanille donne les exemples de la typographie utilisée au sein d'un texte et de ses effets esthétiques, les « différents états de la lumière ou la matière dans une œuvre plastique », nous pouvons ajouter, pour prendre l'exemple de la langue parlée, les effets liés à l'intonation et la prosodie.

La distinction entre ces trois premières saisies trouve un écho dans ce que nous disions à propos des cas de figure relatifs aux manifestations sonores ; nous les présentions dans le but de visualiser comment le son non musical pourrait faire sens soit par absolutisme, soit par référentialisme<sup>237</sup>. Nous envisagions alors trois types de morphologie sonore : (i) un premier cas de figure où le son est suffisamment long pour disposer d'une structure syntaxique, avec des contrastes et oppositions internes permettant une signification en soi ; (ii) un deuxième où le son n'est pas segmentable et ne connaît pas de structure syntaxique ; et (iii) une dernière morphologie hypothétique où le son ne peut faire sens que par les qualités sensorielles et passionnelles qu'il déploie.

Selon le prisme des modes de signification de Benveniste (sémiotique et sémantique), le premier cas (i) qui peut faire sens en soi, en déployant une signification à travers sa structure interne et les valeurs qui peuvent s'y actualiser, relève du mode sémantique. Le deuxième (ii) ne dispose pas de structure syntaxique, ce faisant, il ne peut faire sens « qu'à travers un système préexistant », disions-nous alors : il correspond donc au mode sémiotique de Benveniste.

Selon le prisme des saisies de Geninasca, ces deux cas de figure relèvent respectivement (i) de la *saisie sémantique*, et (ii) de la *saisie molaire*. La troisième morphologie (iii) relève pour sa part de la saisie *impressive*, puisqu'elle repose sur la perception sensorielle de l'événement sonore et de ses qualités, la dimension passionnelle prime.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>235</sup> Liés aux sensations.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>237</sup> Cf. Partie II chapitre II, II.4, « Sémiosis intrinsèque et extrinsèque : le sens des sons au service du marquage de site », p.93.

Les saisies ne sont pas seulement des modes d'appréhension cognitifs induisant des types de relations différents ; inférence/référence et dépendances unilatérales pour la saisie molaire, solidarités schématiques et corrélations bilatérales pour la saisie sémantique, et dépendances holistiques pour la saisie impressive. Elles ne se résument pas à des types figés, et peuvent être des termes successifs d'un processus dynamique, ce qui explique que Jacques Fontanille décrive la saisie impressive comme « *la clé d'un dispositif dynamique de la saisie cognitive* ». En effet, alors que Geninasca se focalisait sur les saisies molaire et sémantique, Fontanille replace la saisie impressive au centre d'un processus cognitif, car il la considère comme la condition même de la *découverte*, de l'innovation et des changements cognitifs dans le discours. Il la place alors dans une position médiatrice entre la saisie molaire – dont la logique référentielle et inférentielle ne produit pas de nouvelle information – et la saisie sémantique – qui va mettre en relation des objets cognitifs, idées ou concepts sur la base d'un imaginaire. Pour lui, « *la saisie impressive est le ressort du changement, la saisie qui compromet les opérations de référence et d'inférence, et qui donne libre cours à la saisie dite sémantique* »<sup>238</sup> ; elle « *assure la transition entre les deux [autres saisies], suspend la vision conventionnelle, et prépare la vision esthétique : elle consiste, tout simplement, à voir (sans savoir)*<sup>239</sup> [...] ». Il ajoute enfin, « *En somme, nous considérons la saisie impressive comme une remise en cause de la saisie inférentielle, qui fait le lit de la saisie sémantique* »<sup>240</sup>.

Jacques Fontanille suggère donc la syntaxe suivante :

Saisie molaire —————> Saisie impressive —————> Saisie sémantique

Et la commente ainsi :

« *La saisie "molaire" et la saisie "sémantique" peuvent être posées ici comme les contraires de la catégorie de la saisie, les deux pôles entre lesquels le discours va et vient, l'un reposant sur des dépendances unilatérales, qui interdisent la formation d'un tout de signification, et l'autre, sur des corrélations multiples, constitutives d'une totalité. Dès lors, la saisie "impressive" est un contradictoire, qui suspend l'action de la référence et de l'inférence, qui remet en cause les perceptions conventionnelles ; en outre, par l'approche "holistique" et floue qu'elle procure de la totalité, elle prépare la saisie sémantique. À partir de la position procurée par la saisie impressive il faut ensuite affirmer des équivalences et des solidarités, et assumer cette totalité grâce à la saisie sémantique.* »<sup>241</sup>

Il décrit ainsi la dynamique en jeu dans le processus de saisie cognitive, une dynamique dont la syntaxe peut s'appliquer à une quantité de situations potentiellement infinie, mais qui ne couvre pas pour autant tous les processus de saisie cognitive. Cette syntaxe est en effet très pertinente pour décrire une partie des déploiements de la saisie, qui plus est lorsque celle-ci s'effectue à la lecture d'œuvres artistiques, ou dans des situations dont l'analyse n'est pas nécessaire (ni même souhaitable) : par exemple, lors d'une promenade en forêt, lors d'une contemplation de paysage montagneux, d'une introspection méditative, d'une conversation,

<sup>238</sup> FONTANILLE J., *op.cit.*, p. 240.

<sup>239</sup> Il appuie cette idée de « voir sans savoir » sur la pensée d'Husserl, qui préconisait un « *non savoir radical, de renoncer au savoir pour accéder enfin à la "chose même" et à son effet sensible* », les catégories et lois que l'on attribue au monde sur un mode scientifique relevant d'une connaissance qui ne fait que référence à la réalité, et cache par ailleurs « *l'être des "choses mêmes"* », *Ibidem*, p. 241.

<sup>240</sup> *Idem*.

<sup>241</sup> *Idem*.

etc. Il s'agit surtout de la dynamique de la découverte, celle qui donne lieu à l'innovation, à l'émergence d'informations et de contenus nouveaux. Si celle-ci est possible, l'inverse est logiquement envisageable.

Nous devons à présent, avant de décrire une autre dynamique de la saisie cognitive, commenter la description donnée ci-haut de sorte à en comprendre la logique analytique, et ainsi la portée des informations qui suivront.

Reprenons les termes de Fontanille. Les saisies moliaire et sémantique sont ici présentées comme des « contraires » ; la saisie impressive est donnée comme un « contradictoire ». Ces termes sont, en sémiotique, le propre de la description d'une *catégorie sémantique* donnée. Cette catégorie sémantique est fondée en premier lieu sur une opposition de valeurs entre deux termes, par exemple : *Vie vs Mort*, *Bonheur vs Malheur*, ou encore *Céleste vs Terrestre*. Nous le disions, chaque discours emprunte ses règles internes (syntaxiques et paradigmatiques) à un système préexistant, selon la nature de son expression (texte littéraire, peinture, œuvre musicale, etc.) et construit également ses propres règles et relations internes, déployant une sémantique propre, avec une structure signifiante et cohérente. Il reconsidère en quelque sorte le système d'appartenance, en se fondant sur les règles préétablies du système tout en se jouant d'elles. Ainsi, une catégorie sémantique peut être décrite dans l'absolu : par exemple, l'opposition *Vie vs Mort* peut être décrite « en soi »<sup>242</sup>, ou bien telle qu'elle est construite et donnée par un discours particulier. La structure signifiante et sa cohérence peuvent être décrites par ce que l'on nomme le « carré sémiotique ».

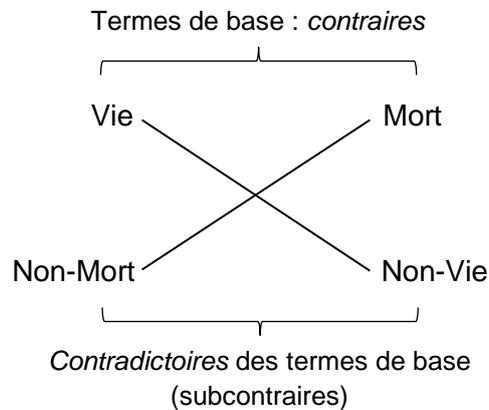
Le carré sémiotique fonctionne sur la base de quatre termes entretenant des relations précises : les termes de base concernés par l'opposition sont des *contraires* (*Vie* et *Mort*). À chacun de ces deux termes correspond un terme contradictoire, ou la négation du terme de base ; ainsi la vie sera contredite par la non-vie, et la mort par la non-mort, tel que :



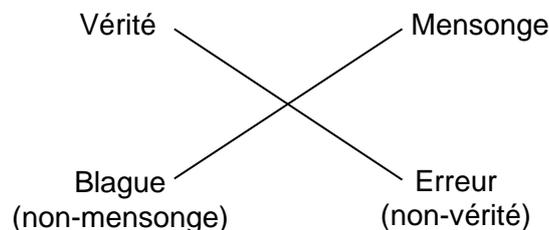
---

<sup>242</sup> La description « en soi » ne peut qu'être relative à une sphère culturelle donnée, à moins qu'elle n'ait pour ambition de faire la synthèse des types que l'on croise chez différentes cultures, à titre comparatif. L'opposition *Vie vs Mort*, par exemple, pourrait permettre d'observer toutes les occurrences incarnant la vie (les vivants) –, la mort (les défunts, les corps inertes), et les positions intermédiaires (zombies, fantômes, vampires, etc.), et d'en tirer des types. Néanmoins, l'observation d'un *discours* est celle d'une production langagière signifiante inscrite dans une sphère culturelle et sémiotique donnée.

Fontanille précise que A2 (*mort*) et Non-A1 (*non-vie*) sont de même genre<sup>243</sup>, du fait qu'ils s'opposent tous les deux à A1 (*vie*) ; il en va de même pour A1 (*vie*) et Non-A2 (*non-mort*) qui s'opposent à A2 (*mort*). De plus, A2 implique Non-A1 et A1 implique Non-A2 (autrement dit la « mort » implique la « non-vie », et la « vie » implique la « non-mort »). Ils sont donc complémentaires. Représentés au sein du carré, nous avons :



Jean-Marie Klinkenberg donne l'exemple d'une catégorie sémantique permettant de se figurer plus clairement ce que sont les termes contradictoires<sup>244</sup> : il suggère l'opposition *Mensonge* vs *Vérité*. La contradiction de la vérité (*non-vérité*) peut, par exemple, être représentée par l'*erreur* : bien que l'on puisse affirmer une chose avec une sincérité et une conviction irréprochables, notre affirmation, aussi vraie qu'elle puisse paraître, peut s'avérer fausse. De même, si nous énonçons un mensonge soit pour faire croire temporairement une fausse information à un ami, soit pour jouer sur le « second degré » d'un énoncé que l'on dit sans toutefois y adhérer, nous sommes dans le *Non-Mensonge*, c'est-à-dire, la *blague* :



En discours, ces termes peuvent être, par exemple, des états que des actants\* traversent, quels qu'ils soient. Le cas échéant, le carré permet de représenter un parcours suivi par un actant, qui passe d'un état à l'autre. Prenons l'exemple de la liberté : un récit nous narrant le parcours d'un Sujet donné pourrait le faire passer de l'état *libre* à l'état *enfermé*. Imaginons le récit suivant :

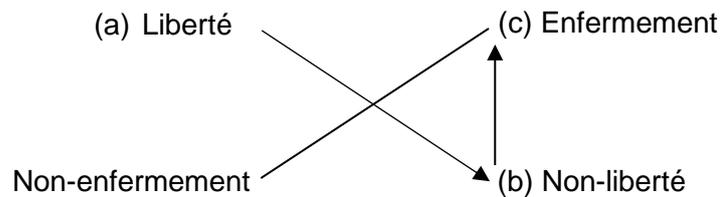
Un homme suivant une vie banale mais relativement paisible vit avec le souvenir traumatisant d'une enfance battue. Au hasard de la vie, il en vient à recroiser l'homme qui jadis le molestait. Cet événement faisant réémerger chez lui des souvenirs douloureux qui l'emplissent de rage, notre protagoniste entreprend de le retrouver. Une fois la chose faite, il cède à ses pulsions vengeresses, provoque une altercation avec son tortionnaire, et dans l'échauffourée, l'assassine dans la salle à manger, avec une

<sup>243</sup> *Ibidem*, pp. 58-64.

<sup>244</sup> KLINKENBERG J.-M., *Précis de sémiotique générale*, op.cit., p.171.

clé à molettes. Il poursuit ensuite une vie de remorts entachée du crime d'homicide qu'il a commis sans être toutefois ennuyé d'une poursuite judiciaire. Vivant tant bien que mal avec le sentiment de remort grandissant, il finit par ne plus supporter la culpabilité qui envahit sa conscience, et décide de se rendre aux autorités pour avouer son meurtre. À l'issu d'un jugement, il est condamné à une peine de prison d'une décennie.

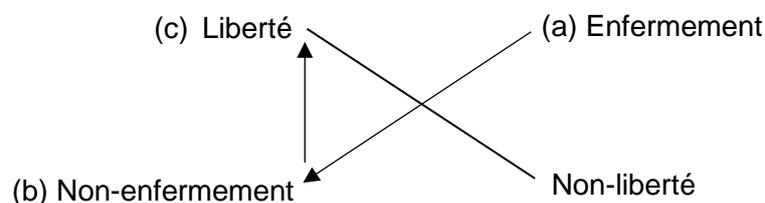
Ce récit, quoique simpliste et trivial, nous permet de représenter dans un carré sémiotique le parcours suivi par l'actant\* sujet, selon l'opposition *Liberté vs Enfermement*, tel que :



Le sujet passe en effet de l'état libre (a) (« *Un homme suivant une vie banale mais relativement paisible* ») à la négation de cet état (« *Vivant tant bien que mal avec un sentiment de remort grandissant, il finit par ne plus supporter la culpabilité envahissant sa conscience* »), s'inscrivant ainsi dans l'état (b) qui se pose en contradiction de l'état initial – la pression morale qu'il connaît constitue un enfermement, à tout le moins une perte de la liberté psychologique dont il disposait auparavant. En conséquence, son autodénonciation le mène à purger sa peine d'emprisonnement, le récit se terminant sur le passage du sujet à l'état (c).

À l'inverse, imaginons maintenant un détenu qui projette de s'évader de prison. Mettant son plan à exécution, il parvient à s'extirper des quartiers de détention et passe (au hasard) par les voies de canalisation pour échapper au pénitencier. S'ensuit une période de cavale durant laquelle il fuit pour rejoindre la frontière du pays voisin le plus proche ; l'évasion étant un succès, il gagne sa liberté en disparaissant de la vue et des pouvoirs juridiques de ses poursuivants.

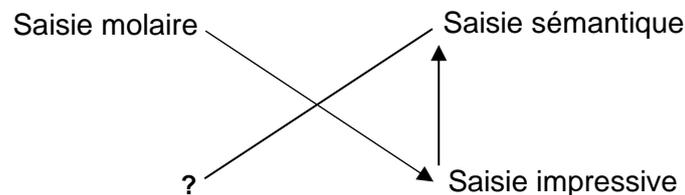
Dans ce cas, le sujet détenu suit le parcours inverse, c'est-à-dire partant de l'état (a) *enfermement*, à l'état (b) *Non-enfermement* (transition par les canalisations, puis cavale, qui ne sont pas encore un état de liberté), et arrivant enfin à la *liberté* (c) :



Nous venons de décrire, grâce à ces deux courts récits, la dynamique de la *médiation* : les termes contradictoires sont des positions sémantiques qui permettent d'envisager des procès. D'une part, le carré sémiotique permet de « dépasser la présentation des unités sémiotiques en paires statiques de termes opposés »<sup>245</sup>, et d'autre part, il permet de représenter une dynamique – laquelle ne se cantonne pas à des changements d'état que connaît un actant\* sujet dans un discours.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p.172.

Revenons-en à nos saisies : nous avons relevé chez Fontanille les positions des saisies molaire, sémantique, et impressive ; les deux premières sont les contraires, la troisième, un contradictoire de la saisie molaire. De plus, la saisie impressive joue un rôle médiateur entre la saisie molaire (celle des références et inférence, dont les informations sont figées), et la saisie sémantique (celle dont les relations sont multiples, et où l'innovation et la découverte apparaissent). Ce qui nous donne :



Pour que la catégorie sémantique des saisies cognitives soit complète, il faut décrire le terme contradictoire de la saisie sémantique, et contraire à la saisie impressive. Ce terme ferait, à l'instar du caractère médiateur de la saisie impressive, office de médiation entre la saisie sémantique et la saisie molaire. Jacques Fontanille le nomme *saisie technique*<sup>246</sup> : elle se pose en contradiction de la saisie sémantique, et à ce titre, prépare le terrain pour la saisie molaire, reconsidère les relations d'équivalences multiples et les approches holistiques pour réduire ces relations et introduire de nouveau la référence et l'inférence. En tant que subcontraire de la saisie impressive, laquelle est dite *holistique et floue*, elle s'y oppose en ce qu'elle est *locale et précise*. Elle est nommée *saisie technique* en ce sens qu'elle est propre, entre autres, à « *une science qui oublie le "sens d'être" des connaissances qu'elle élabore et transforme en une technique vide de sens* »<sup>247</sup> ; elle fonctionne ainsi :

« À partir des corrélations, libres mais fortement assumées, que propose le discours vivant, cette saisie produirait des formes figées, produits de l'usage et de l'usure [...] c'est elle qui fige, qui fossilise, qui transforme les schémas d'action en schéma canoniques, les programmes narratifs en scénarios figés, et les images en désignations stéréotypées. »<sup>248</sup>

Fontanille nous donne un exemple tiré de la langue, celui de la catachrèse : « l'aile d'un palais » est une métaphore qui s'est figée dans la langue, et a été désolidarisé du discours qui l'a produite. L'idée d'aile du palais n'est plus une image convoquée sur la base d'équivalences perçues entre deux choses différentes, mais dénote directement et de manière autonome une partie d'un bâtiment. Son usage est à présent « *purement conventionnel et référentiel* ». Cela représente le principe induit par le processus de la saisie technique : « *une forme ne peut être figée et désémantisée que si elle est coupée du tout organique qui la motive et la fait signifier* ».

La remarque sur les programmes narratifs qui deviennent des scénarios figés trouve son illustration dans les pratiques artistiques dirigées par des objectifs essentiellement commerciaux. La sphère du cinéma offre de très bons exemples quant à la création de discours qui, lorsqu'ils sont le résultat de commandes ou d'objectifs lucratifs, produit des long-métrages aux structures narratives récurrentes. C'est ainsi que l'on voit apparaître l'extension interminable d'une licence *Fast and Furious*, des réadaptations successives ou extensions d'une œuvre telle que *Godzilla*, ou, encore plus stéréotypé, le genre de l'horreur dont les codes

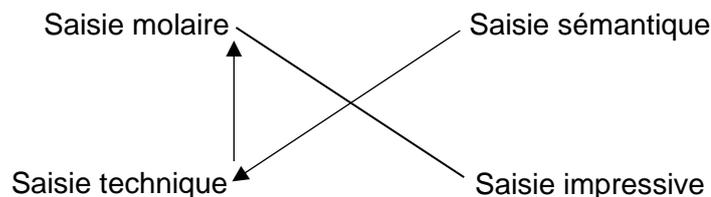
<sup>246</sup> Sur la base des propos d'Husserl lorsqu'il proposait un retour au « non-savoir ».

<sup>247</sup> FONTANILLE J., *op.cit.*, p. 245.

<sup>248</sup> *Idem*.

et arc narratifs sont si établis qu'aucune production ne semble pouvoir y échapper. Ce type de productions fait évidemment appel au caractère impressif de l'expression audiovisuelle, mais du point de vue de l'innovation ou de la découverte discursives, les pratiques de réalisations en question sont passées au filtre d'une saisie technique appauvrissante, faisant de l'œuvre de cinéma une structure narrative canonique, réceptacle à tous les effets passionnels déjà bien connus.

Nous pouvons alors représenter le parcours que la saisie technique induit parmi les saisies cognitives :

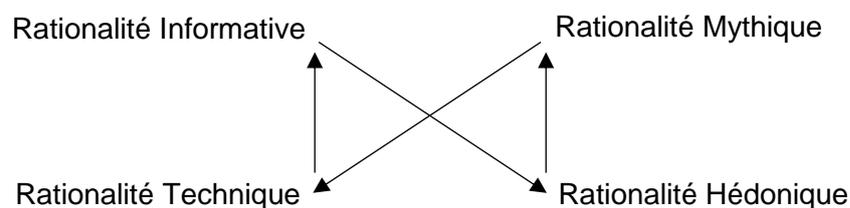


Ces saisies donnent des *rationalités cognitives* : au même titre que l'action, la passion et la cognition, qui sont des « rationalités du discours », la cognition et les différentes saisies qu'elle comprend introduisent autant de synthèses, ou rationalités au sein de la dimension cognitive. Ces rationalités disposent de *valeurs cognitives* propres, relatives à la nature des saisies décrites, c'est-à-dire des manières différentes de « valoriser la découverte des objets cognitifs ». Par exemple, alors que la saisie sémantique « conduit à une vision mythique et magique du monde », la saisie technique est par essence « positiviste » et « démythifiante ».

« Nous avons ainsi [...] repéré deux grands types de valeurs cognitives : des valeurs référentielles et informatives (saisie molaire) et des valeurs esthétiques et symboliques, voire mythiques (saisie sémantique). Les valeurs sous-jacentes à la saisie impressive sont de type sensible, et même plus précisément hédonique : le sens émerge du plaisir ou du déplaisir que procure telle ou telle impression et telle perception. Enfin, sous-jacentes à la saisie technique, nous avons repéré des valeurs techniques et scientifiques. »<sup>249</sup>

Malgré la terminologie utilisée, la rationalité hédonique ne concerne pas dans ce cas une recherche de plaisir (propre à l'hédonisme), mais concerne les orientation euphoriques ou dysphoriques propres à la catégorie thymique\*.

Les rationalités cognitives sont ainsi représentées dans le carré sémiotique, sur la base des saisies cognitives les assumant :



**Figure 19.** Organisation sémiotique des rationalités cognitives et leurs valeurs chez Fontanille (2003)

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.247.

Les deux caractéristiques qui définissent les saisies et rationalités cognitives nous donnent un angle de vue sur des bases de la conception signalétique : la morphologie sonore prise isolément, le marquage sonore de site induisant des saisies diverses et la signalétique plurielle évolutive.

## III.2. Expression sonore et saisies cognitives

### III.2.1. Le monde sonore, siège des discours impressifs

Au vu de cette présentation des saisies cognitives et des valeurs qu'elles introduisent, il semble cohérent d'avancer l'hypothèse selon laquelle le son fonde essentiellement son déploiement cognitif sur une base *impressive* et *hédonique*. Hédonique, puisque comme nous l'avons dit, la catégorie thymique\* est fondamentale dans le rapport perceptif entre sujet et objet de perception ; parler d'hédonisme revient donc à considérer une couche de la dimension passionnelle, qui se fonde sur le rapport attraction/répulsion, puis agréable/désagréable. Reprenons la définition donnée par Fontanille :

« *La saisie impressive est celle qui permet la manifestation directe de la relation sensible avec le monde ; elle donne accès aux formes et aux valeurs par l'intermédiaire de pures qualités et quantités perceptives, perçues globalement, sans analyse.* »<sup>250</sup>

Ceci rejoint en effet les caractéristiques du monde sonore relevées jusqu'alors : le son, en tant qu'événement perçu n'appartenant pas à une codification langagière au même titre que la langue ou le code de la route, s'appréhende avant tout comme un phénomène sensible, une présence qui affectera le corps sensible, selon des rapports d'intensité et d'étendue, de qualité et de quantité.

Lorsque Virginie Pape relève les qualités générales de la musique, elle décrit également les accordages qui s'opèrent entre un corps sensible et une manifestation sonore. Outre la question de l'émotion musicale, les effets somatiques sont similaires en situation de perception des sons, qui plus est des sons tonals ;

« [...] *la musique est l'émotion à l'état pur, un langage universel compris de tous et la médiatrice de la communication. Elle a un effet direct sur notre comportement, notre rythme, nos pulsations cardiaques, la pression sanguine, le système nerveux, etc.* »<sup>251</sup>

S'il est question de musique, rien ne semble indiquer une exclusivité musicale. À moins que l'on ne décide d'utiliser uniquement des sons brefs, asyntaxiques et atonals, ce sont autant de qualités qu'une morphologie sonore émise à des fins communicationnelles comprend. Dans l'usage – celui des signalétiques de système d'exploitation, des codes sonores vidéoludiques et cinématographiques, des ambiances sonores de sites internet, etc. –, le son est convoqué à la fois pour ses qualités indicielles ou iconiques (prise de son de l'environnement d'une scène de film, recreation en studio des sons de cette même scène, bruit de papier jeté dans une corbeille en métal lorsque l'on supprime un fichier numérique, etc.), que pour sa capacité à susciter une impression chez l'auditeur/récepteur. Ce que l'on nomme « musique » au sein d'un film comprend bien souvent également l'ambiance sonore<sup>252</sup>, cette couche de son qui ne

---

<sup>250</sup> *Ibidem*, p.242.

<sup>251</sup> PAPE V., *Les musiques de la vie*, Paris, Odile Jacob, 2011, p.111.

<sup>252</sup> « Ambiance sonore » recouvre d'ailleurs à la fois les couches sonores constituées de sons anecdotiques et de l'environnement (par exemple le bruit du trafic dans une scène filmée en pleine rue), et la couche supplémentaire de sons ajoutés, tonals ou non, qui participent à la bande originale comme

relève pas d'un développement de thème musical, mais d'une présence, d'une forme d'existence sonore imposant une « atmosphère », une tension, un commentaire sur la scène<sup>253</sup>. Musique et ambiance sonore se confondent largement au sein de la « bande originale ». Pour rester dans les exemples cinématographiques, le lecteur aura souvent constaté, au gré de quelques visionnages, combien les mises en scène d'interactions entre humains et machines (ordinateurs, interfaces tactiles et holographiques, intelligences artificielles) font appel à des sonifications venant « imager » (plus exactement « sonifier ») les mouvements effectués par un opérateur, ou incarner le caractère (parfois évolutif) du robot ou de l'intelligence artificielle. Il s'agit dans ces cas de rendre compte d'une valeur impressive et esthétique que l'image seule aurait peine à exprimer.

Comme nous le précisons dans la partie précédente traitant de la passion, le fait que les verbalisations portant sur la perception de sons fassent appel aux lexiques des autres modalités sensorielles implique une perception trans-sensorielle, ou plus exactement que les interprétants générés par des sens tels que le toucher ou la vue proposent des mécanismes de signification enchevêtrés. Les sémioses se construisent par ponts sémantiques : le contenu de l'un (le toucher), partageant des traits avec le contenu de l'autre (le son), lui procurera une expression verbale appropriée, par métaphore en quelque sorte. Le toucher est d'ailleurs central dans la perception et l'interprétation des qualités sensibles du son. C'est ce que Francesco Spampinato affirme notamment en observant la récurrence des emprunts lexicaux à la modalité haptique\* :

« *Au commencement de l'expérience, il y a le corps. Le toucher est la racine la plus profonde de la métaphore, de même que la rencontre la plus rapprochée avec la musique, son premier "sens".* »<sup>254</sup>

Fontanille insiste pour sa part sur le caractère impressif du rythme. Le rythme, entendu dans un cadre d'analyse sémiotique, peut s'appliquer à tout type de discours, d'objet de perception : texte, image, sculpture, film, etc. Fondé sur des répétitions de formes similaires, qui créent des séquences alternées, itératives, des mouvements de concentration et de dispersion, de protension et rétention, le rythme est d'autant plus impressif lorsqu'il s'agit de perception sonore, du fait de son impact sur la chair et les rythmes internes de notre corps<sup>255</sup>. Concernant la perception rythmique, le son « *convoque des zones cérébrales impliquées dans la gestion*

---

l'ambiance d'une scène. Voir ADJIMAN R., « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction », *Communications*, Seuil, 2018.

<sup>253</sup> Exemple typique, la séquence de *Blade Runner 2049* où l'androïde "K" incarné par Ryan Gosling se dirige vers les fourneaux d'un orphelinat en ruines, pensant y trouver des souvenirs, mémoires supposées et espérées d'une existence humaine passée. Tout au long de l'avancée du protagoniste vers le fourneau et jusqu'à la découverte d'un objet à forte valeur sentimentale, la bande sonore impose une sensation de chute perpétuelle grâce à une source sonore descendant dans les fréquences, et dont l'aboutissement dans les graves est immédiatement relayé par une nouvelle chute partant de l'octave supérieur. Les superpositions fréquentielles et le renouvellement permanent de la descente harmonique donnent cette impression d'une chute inéluctable et interminable, bientôt suivie par des fréquences aigues et perçantes.

<sup>254</sup> SPAMPINATO F., *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.8.

<sup>255</sup> PAPE V., *op.cit.* ; En tant qu'exemple d'analyse sémiotique du rythme, nous renvoyons à l'article de Marion Colas-Blaise et Verónica Estay Stange, « Ouïe par tous les sens », dans *Synesthésies sonores. Du son au(x) sens*. COLAS-BLAISE M., ESTAY STANGE V., (dir.) Paris, Classiques Garnier, 2018., où elles procèdent à une analyse du tableau *En rythme* (1930) de Paul Klee, notamment en ce qu'il convoque des impressions synesthésiques\* entre perception visuelle et sensations auditives.

*des émotions et du plaisir, en particulier le système limbique* »<sup>256</sup>, lequel est « à l'œuvre dans l'excitation, le plaisir, la production d'opioïdes et de dopamine »<sup>257</sup>. Le cervelet entretient également un rapport privilégié avec la perception sonore et notamment rythmique : un circuit nerveux reliant l'oreille au cervelet autorise une perception rythmique directement traitée par notre « cerveau reptilien », sans passer pour les aires auditives<sup>258</sup>.

Par conséquent, nous avons déjà une indication sur le rôle à jouer pour la modalité sonore au sein du dispositif mémoire. Elle est l'opportunité de communiquer des informations de manière complémentaire à des discours dont les saisies seront axées sur des rationalités plus techniques ou informatives (notamment les discours linguistiques). L'opportunité, donc, d'envisager une saisie des discours sur les déchets radioactifs impliquant le corps et intégrant une valeur mythique à un objet créé par la technique même – les déchets radioactifs. Si l'on imagine, dans l'idéal, un marquage de site durable, qui assure la diffusion des messages à échelle pluriséculaire, le son est une modalité permettant au marquage de convoquer divers types de rationalités, et diverses valeurs de la découverte, pour que la mémoire ne repose pas uniquement sur des savoirs techniques et des « objets inertes », mais permette des appréhensions multiples et complémentaires, ouvrant une place à l'esthésie, aux effets somatiques, à une compréhension mythique d'un héritage peu désirable.

Mais on ne peut réduire la signification sonore à ses qualités sensibles et perceptives. Ce serait oublier la capacité référentielle des manifestations sonores et musicales, sans parler des codes inscrits dans une culture. Il s'agit donc de ne pas réduire notre approche du son à la rationalité hédonique. Dans le prolongement des précédentes suggestions, nous pouvons l'envisager comme une expression dynamique, une source de variations de saisies cognitives aux potentiels plus ou moins grands.

Les quatre rationalités données nous indiquent des parcours possibles, partant de l'une d'entre elles et passant par ses termes contradictoires puis opposés. Nous avons vu, en effet, comment d'une saisie référentielle, inférentielle, et locale, la saisie impressive vient introduire une saisie sensible et holistique ; de même pour le parcours allant d'une saisie sémantique, dite mythique, la saisie technique prépare le figement informationnel en réduisant le divers et les relations d'équivalences, les liens entre les objets cognitifs et leurs qualités, pour réduire l'information à une démythification technique.

Poursuivons notre cheminement aux côtés de Jacques Fontanille, qui insiste sur deux des parcours possibles dans le carré des saisies cognitives, à savoir :

- 1) Saisie Technique → Saisie Molaire → Saisie Impressive → Saisie Sémantique
- 2) Saisie Impressive → Saisie Sémantique → Saisie Technique → Saisie Molaire

Pour résumer ses propos, les premiers termes de chacun des parcours sont des « appréhensions indicielles ». Pour dire simplement – et en réduisant à l'extrême –, dans la pensée de C.S. Peirce, l'« indicialité » s'applique, à l'origine, aux signes. La nature indicielle

---

<sup>256</sup> Nous reprenons ici les termes formulés dans un article publié en 2017 ; BLOYER P., « Sémiologie du son pour une mémoire des sites de stockage de déchets nucléaires. Outils pour une conception signalétique », *Communication & langage*, n°193, Septembre 2017, p.108.

<sup>257</sup> LEVITIN D., *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, Paris, Ed. Héloïse d'Ormesson, 2009, traduit de l'anglais (2006) par Samuel Sfez, p.239.

<sup>258</sup> *Idem*.

d'un signe est déterminée par une relation de causalité « naturelle »<sup>259</sup> entre le signifiant (ou l'expression) et le signifié (ou le contenu). Comme le dit Nicole Everaert-Desmedt,

« Un signe renvoie à son objet de manière indicielle lorsqu'il est réellement affecté par cet objet. Ainsi, la position d'une girouette est causée par la direction du vent : elle en est l'indice ; un coup frappé à la porte est l'indice d'une visite. »<sup>260</sup>

La phénoménologie et la sémiotique de la perception font appel à la typologie peircienne du signe pour désigner non seulement des relations entre signifiant et signifié, mais aussi pour décrire des processus perceptifs dynamiques. Ainsi l'appréhension indicielle est ici à comprendre comme une posture vis-à-vis l'objet donné, une appréhension *première* de ce qui est considéré par un observateur, qui établit une première relation signifiante vis-à-vis de ce qui est visé. Fontanille nous dit donc que le premier parcours, débutant par la saisie *technique*, débute en fait par *l'indice d'un procédé* ; le deuxième parcours, débutant par la saisie *impressive*, est engagé en tant qu'*indice d'un effet somatique*.

Le deuxième terme « iconise », l'iconisation étant à comprendre ici comme la *stabilisation* d'une appréhension première, une forme donnée à ce qui est perçu dans un premier temps : « *La seconde position du parcours confirme et stabilise l'appréhension indicielle, en lui fournissant un corrélat d'identification* », et introduit une relation d'équivalence. La première appréhension, par exemple *impressive*, est stabilisée par la saisie *sémantique* qui donne forme à la première dynamique d'approche. Dans les deux parcours donnés, 1) la saisie *molaire* stabilise (ou iconise) la saisie *technique* par une référence externe, et 2) la saisie *sémantique* stabilise la saisie *impressive* par une référence et des équivalences internes.

Le troisième terme est donné comme un « commentaire critique », c'est-à-dire qu'il vient relativiser la stabilité offerte par la deuxième saisie. Pour reprendre notre exemple, la saisie *sémantique* serait déstabilisée dans sa nature relationnelle et signifiante, remise en question par la saisie *technique* qui viendrait « démythifier » la diversité de la saisie *sémantique*, la réduire à des équivalences simples et figées ; « *La troisième position, qui résulte sur les deux parcours d'une négation contradictoire de la seconde, substitue à la première base indicielle [la première saisie] une autre, reposant sur l'autre type d'appréhension* »<sup>261</sup>.

Enfin, en quatrième position, nous observons le résultat de ce commentaire critique, décrit comme un méta-savoir, une règle qui porte sur le « modèle d'intelligibilité » du discours observé. Par conséquent, le parcours 1), qui donne pour terme final la saisie *sémantique*, est décrit comme un *modèle symbolico-mythique et interne*, et le parcours 2) donnant pour terme final la saisie *molaire*, est un *modèle inférentiel et externe*.

Ces distinctions cognitives laissent entrevoir leur projection sur plusieurs points de vue dans une démarche de conception signalétique. Ceci nous demande de mettre temporairement de côté la nature *impressive* du son, pour l'envisager de manière dynamique et relative, c'est-à-dire selon la dominante cognitive qu'il propose en fonction des points de vue et situation adoptés.

---

<sup>259</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op.cit.*

<sup>260</sup> EVERAERT-DESMEDT N., « La sémiotique de Peirce », en ligne : <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

<sup>261</sup> FONTANILLE J., *op.cit.*, p.246.

### III.2.2. Saisie cognitive et morphologie sonore

Tout d'abord, le point de vue de la *morphologie sonore*, prise en elle-même : en écho à ce qui a été avancé à propos d'une conception absolutise ou référentialiste, le son rattaché à l'enfouissement des déchets peut être conçu sur la base de saisies différentes : d'une part la saisie *sémantique* laisse entrevoir une signification fondée sur des effets sensibles, d'autre part, la saisie *moltaire* laisse envisager une dominante référentielle. Nous pouvons préciser un peu plus la distinction : la saisie *sémantique*, qui s'appuie sur une saisie *impressive*, impliquerait que le son ne soit pas catégorisé comme une morphologie « stéréotypée », il devrait en cela échapper à une codification trop établie, pour que l'interprétation demande un « effort interprétatif » (pour le moins une forme de questionnement), et autorise un déploiement sémantique fondé sur l'esthésie plutôt que sur une dénotation figée et trop affirmée. Ceci implique un caractère *atypique* de la morphologie sonore, et une non-connaissance de celui-ci par les visiteurs. À l'inverse, la saisie *moltaire* demanderait que le son entretienne un rapport expression/contenu codifié, solidaire et non variable (à l'échelle intersubjective, et non temporelle<sup>262</sup>), par conséquent un son *consensuel*, qui ne fasse que « rappeler » une information dont l'auditeur dispose déjà en puissance.

Dans l'absolu, une saisie *technique* est difficilement envisageable pour la modalité sonore. En effet, les saisies molitaires et sémantiques, comprises à travers la nature des relations qu'elles introduisent, peuvent être associées à des orientations discursives conférées à une expression sonore. En revanche, le *contraire* de la saisie *impressive* semble en soi peu accessible ; comment le son pourrait-il proposer un discours scientifique, qui réduit la vision aux observations locales et unilatérales ? Selon le point de vue adopté, nous verrons, au terme du développement sur le régime de la cognition, qu'elle peut être concevable en des cas précis.

Nous attirons dans l'immédiat l'attention sur la saisie *moltaire*. Pour mieux saisir les configurations qu'elle comprend, il nous faut observer les relations qu'elle introduit : la référence et l'inférence. Voici ce que fournit le Trésor de la Langue Française pour les entrées « référence » et « référer » :

« **Référence** : **I. A.** Action de se référer à quelqu'un, quelque chose ;

**II. — LING.**, Fonction par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire` (Ling. 1972).

**Étymol. et Hist.** 2. 1868 "action de se référer ou de renvoyer à un article, à une chose ayant quelque rapport" »<sup>263</sup>

**Référer** : **1.** Vieilli ou littér. a) Référer qqn/qqc. à qqn/qqc. Rapporter au compte de ; établir ou mettre en valeur un lien entre une personne et quelqu'un ou quelque chose dont elle tire son origine, sa ressemblance.

**2.** En référer à qqc. Se tourner vers quelque chose, se servir de quelque chose comme appui, repère, inspiration ; faire référence à. [...]

**3. LING.** Référer à. Avoir pour référent. On ne dit plus comme naguère qu'un mot nomme ou signifie une chose, on dit qu'un mot réfère à une chose (D. D. L. 1976, s.v. référence).

<sup>262</sup> Puisqu'on ne peut se prononcer dans l'immédiat sur le caractère durable de la sémiose sonore.

<sup>263</sup> Trésor de la Langue Française informatisé [en ligne] ;

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/saveregass.exe?17;s=818907000;r=1;>

**Étymol. et Hist.** 1370 trans. "rapporter, mettre en rapport".<sup>264</sup>

Ensuite, l'« inférence » :

**Inférence** : LOG. Opération qui consiste à admettre une proposition en raison de son lien avec une proposition préalable tenue pour vraie.

**Étymol. et Hist.** 1. 1609 "conséquence". »<sup>265</sup>

À la lumière de ces définitions, nous remarquons que la nature des liens établis permet de distinguer le type d'opération effectué par la référence ou l'inférence. La première est une mise en rapport, originellement avec une réalité *externe* à la matière en question, signe, discours, texte, objet, etc., l'origine et la ressemblance en conditionnant le rapprochement. La seconde introduit un lien de causalité entre deux termes. On retrouve une distinction similaire dans la typologie des signes de Ch. S. Peirce<sup>266</sup>, c'est-à-dire dans les notions d'*indice*, d'*icone* et de *symbole*. La référence, si l'on en croit le rapport de ressemblance, relèverait donc d'une nature iconique. Néanmoins, l'opération de mise en rapport ne se limite pas à une qualité de ressemblance ; au vu de la définition linguistique, « *Fonction par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire* », la relation pourrait être tout autant indicielle ou symbolique. L'inférence, en revanche, indique un rapport de causalité qui souligne un caractère indiciel. L'inférence est un procès inscrit dans la sphère de la logique, qui observe des opérations fondées sur des propositions<sup>267</sup>. À cela, il faut préciser que dans le cadre du son, il ne peut y avoir de rapport logique fondé sur des propositions observables à proprement parler, comme le ferait un syllogisme. Néanmoins, le lieu où nous pouvons reconnaître une démarche logique se situe dans les interactions entre supports du marquage de site, lesquelles, pour créer un discours, peuvent induire un raisonnement logique tenant dans les rapports et associations entre les types d'expérience, de saisie et d'information assurés par ces différents supports.

Par conséquent, nous faisons le choix de considérer la saisie molaire à travers ces deux opérations, référence et inférence, que nous répartissons en vue d'une conception signalétique : la première se décline en types de références externes, désignés par la nature du signe (indice, icone, symbole), la seconde par interactions internes au discours du marquage de site.

Toujours du point de vue du son pris indépendamment des autres éléments de marquage, la saisie molaire étant le lieu du lien externe pose la question du *référent* et de la relation que le signe sonore entretient avec lui. En effet, il s'agit de définir dans ce cadre ce à quoi le son doit référer. Du point de vue du signe, nous disposons de trois types de relation : la causalité (indicielle), la ressemblance (iconicité), et la convention culturelle arbitraire (symbole). Observons quelques exemples de conception sur cette base. Précisons au passage que la rationalité cognitive propre à chaque conception signique n'est pas nécessairement et exclusivement informative et molaire, puisque le son est intrinsèquement impressif. Ce sur point, l'approfondissement des relations offertes dans l'absolu par la saisie molaire nous permet d'observer les possibilités conceptuelles et sémiotiques dans l'optique de la création d'un signe sonore.

---

<sup>264</sup> *Idem.* ; <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1002735480;r=1;nat=;sol=0;>

<sup>265</sup> *Idem.* ; <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3292233090;>

<sup>266</sup> PEIRCE C. S., DELEDALLE G., *Écrits Sur Le Signe*, Seuil, 1978.

<sup>267</sup> Par exemple à la manière du syllogisme bien connu :

Tous les hommes sont mortels. Socrate est un homme. Donc, Socrate est mortel.

- a- Le signe sonore en tant qu'**indice** : l'indicialité du son est une qualité intrinsèque. En effet, les manifestations sonores sont liées à une source émettrice, qu'il est difficile de désolidariser du son entendu. Le son est événement du fait qu'il « frappe » l'auditeur de sa présence, ainsi que par son lien de causalité avec l'événement qui en est à l'origine. En cela, le rapport de contiguïté avec la réalité à laquelle le son est lié semble évident. La relation indicielle s'impose d'autant plus chez l'auditeur en situation « acousmatique »<sup>268</sup> (un son est entendu sans en voir la source), qui plus est lorsqu'il entend un son enregistré : « *L'auditeur d'un son enregistré semble privilégier l'indice dans la relation entre le son et la signification* »<sup>269</sup>.

Nous voyons alors deux modalités possibles. Dans la première d'entre elles, il s'agit d'évacuer la nature indicielle fondée sur le rapprochement du son perçu et de sa source pour se focaliser sur la relation entre les objets cognitifs. Autrement dit, considérer que le son se fait l'indice de l'objet central du dispositif mémoire : les déchets radioactifs. Le seul cas que l'on peut imaginer est alors celui d'un son qui serait le témoin direct de la radioactivité souterraine : il serait la conséquence sonore de la réalité /radioactivité/. Ce type de relation indicielle existe déjà avec les signaux sonores émis par un compteur Geiger-Müller. Mais cette éventualité soulève également une quantité de problèmes attenants. Tout d'abord la question de la mise en place technique pour arriver à cet effet semble relever d'une complexité et d'une technicité trop dépendantes de la main humaine et de sa maintenance – ce qui s'oppose à l'idée de durabilité. De plus, la morphologie sonore sera nécessairement le résultat d'une convention culturelle, qui implique par ailleurs la nécessité pour les sujets de prendre conscience du rapport de causalité entre le son et la radioactivité. En résumé, trop de strates sémiotiques et techniques pour une efficacité incertaine ; avec pour conséquence probable la complexification des discours et explications portant sur le marquage lui-même. Autrement dit, si le marquage doit tenir un métadiscours sur lui-même en ajoutant d'autres discours à son expression initiale pour expliquer comment le comprendre correctement, nous entrons dans la spirale infernale d'une métacommunication opaque.

Dans la seconde modalité, et en conséquence de cette remarque, nous pouvons exploiter le caractère indiciel du son en situation acousmatique – tel que décrit deux paragraphes plus haut – et choisir de diffuser sur le site des sons enregistrés, témoignages du passé ; par exemple des environnements sonores ou des voix. L'avantage est que l'on peut exploiter l'effet lié à cette perception acousmatique<sup>270</sup> : « *le son, invisible à l'œil mais audible, semble acquérir une plus grande présence* »<sup>271</sup>. Mais dans le cas de cet exemple d'environnements sonores et des voix enregistrés, le son ne relèverait pas d'une signalétique à proprement parler. Nous

---

<sup>268</sup> Terme introduit par Pierre Schaeffer ; SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, Pierres Vives, 3/1973.

<sup>269</sup> TIFFON V., « L'image sonore : la présence invisible », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Traces d'invisible ; <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=92>.

Citation empruntée à Gérard Chandès dans CHANDÈS G., « Introduction. Ce que le son nous fait », *Communication & langages*, 2017/3 (N° 193), p. 25-37. <DOI : 10.4074/S0336150017013023.> URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-3-page-25.htm>

<sup>270</sup> Qui plus est, s'il s'agit de la diffusion d'une séquence sonore enregistrée par des moyens électroacoustiques similaires à ceux que l'on trouve en salle de concert ou dans nos salons, l'horizon des possibles est extrêmement large sur le seul plan de la morphologie. Le problème principal lié à un tel dispositif est sa fragilité et le besoin de maintenance permanent. Par ailleurs, ce type de dispositif est sémiotiquement bien loin des valeurs de durabilité, d'autonomie (même relative) et d'universalité.

<sup>271</sup> TIFFON V., « L'image sonore, entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparences*, 1(1), 2007. <https://journals.openedition.org/apparences/73>

pouvons donc conserver l'idée dans une optique muséale et communicationnelle plus générale, et l'évacuer du marquage de site. Si l'on reste dans l'optique d'un dispositif sonore en tant que témoignage du passé, une autre possibilité s'offre à nous : le dispositif physique du son peut être conçu de sorte à porter volontairement les marques de l'écoulement du temps, si bien sur le plan de la structure physique que sur celui de la morphologie sonore impactée par l'usure et l'érosion<sup>272</sup>. Et puisque nous en sommes à évoquer un marquage sonore comme témoin de l'écoulement temporel, ajoutons qu'il est possible de concevoir ce marquage selon trois axes : le premier étant celui que nous venons de décrire (un dispositif unique dont l'altération est prévue et assumée), le second étant une réactualisation des dispositifs sonores, avec des versions « anciennes » et des versions plus « récentes », permettant d'observer les différences physiques et sonores au prisme de l'altération, le troisième étant l'axe « culturel », dont les réévaluations successives du marquage laissent voir les différences de conception en fonction de l'époque où le marquage a été mis au point.

- b- Le signe sonore en tant qu'**icone** : le rapport de ressemblance prime. L'objet externe de référence serait alors logiquement le déchet radioactif enfoui. Comment envisager un rapport de ressemblance entre une expression sonore et une réalité externe ? À la manière de la redondance entre signalétique sonore et autres supports du marquage – la conception collaborative – décrite plus haut<sup>273</sup>, nous pouvons découper le référent en sémantismes, tels que la /radioactivité/, le caractère /souterrain/, /invisible/, ou encore /dangereux/, de sorte à en extraire des qualités transposables au domaine sonore. Cette approche consiste à rendre sensible ce qui est désigné. À cet égard, elle ne s'inscrit pas réellement dans une saisie molaire, puisque la référence se fondera sur les qualités sensibles du marquage sonore.

Pour qu'il y ait une forme similaire à l'objet de référence, il faut pouvoir en extraire les qualités fondamentales et pertinentes. À défaut d'entrer dans le détail d'une conception signalétique exploitable immédiatement<sup>274</sup>, nous pouvons en illustrer la démarche.

Nous faisons face à un objet complexe, par son ontologie (la radioactivité est en soi un phénomène complexe), et par la spécificité de la situation (un objet inutilisable, encombrant et dangereux, résultat de l'activité humaine et confiné sous terre). En vue de le « traduire » en morphologie sonore (le sonifier), il est nécessaire de réduire le donné sémantique de notre objet de référence. Observons d'abord ce que suggère la sémantique de notre objet.

La radioactivité, résultat d'une instabilité de l'atome, émet un rayonnement (gamma dans notre cas), soit une propagation d'énergie. Ce rayonnement ionisant est un phénomène invisible à l'œil humain. L'exposition d'un organisme vivant à ces rayonnements mène à des lésions cellulaires, deux types d'effets étant observés selon la nature de l'exposition : immédiats/déterministes (brûlures, nausées, etc.), ou à long terme/stochastiques (cancers, leucémies)<sup>275</sup>. Il est donc dangereux pour l'humain, et le vivant de manière générale. Le déchet

---

<sup>272</sup> On peut imaginer dans ce cas un dispositif physique et sonore en « peau d'oignon », dont l'usure viendrait altérer au fil des siècles la partie qui entre en résonance et par conséquent la nature (notamment la qualité harmonique et la hauteur tonale) du son diffusé.

<sup>273</sup> Partie II.2.2.4. « Sémiosis intrinsèque et extrinsèque : le sens des sons au service du marquage de site ».

<sup>274</sup> Dans le souci de ne pas trop alourdir le propos.

<sup>275</sup> Sources :

IRSN (Institut de Radioprotection et de Sûreté Nucléaire),  
<https://www.irsn.fr/FR/connaissances/Sante/rayonnements-ionisants-effets-radioprotection-sante/effets-rayonnements-ionisants/Pages/4-consequences-niveau-cellule.aspx#.X1Ds9XkzZPY>

est une substance altérée de sorte qu'elle est devenue caduque<sup>276</sup>, un « produit non assimilable, à la fois fabriqué par un processus et non utilisable », une perte, objet d'une déchéance<sup>277</sup>. La notion de danger est mise en avant du fait de la perte du caractère bénéfique de la radioactivité, c'est-à-dire de la possibilité d'exploiter cette énergie. Les déchets seront maîtrisés et stockés en couche géologique profonde, ils seront donc invisibles et inaccessibles puisque souterrains. Par conséquent le danger n'est que potentiel.

La définition de la radioactivité fait elle-même l'objet de saisies diverses : Florian Blanquer<sup>278</sup> relève deux points de vue différents sur la radioactivité : à la description naturaliste des cultures occidentales s'oppose la vision animiste des Amérindiens pour qui la radioactivité est un « esprit en colère » (*Angry Rock*) :

« *La pierre courroucée, je cite, est « un être spirituel qui a été retiré de son habitat sans sa permission, utilisé d'une manière qu'il n'approuve pas, et que l'on remet à la terre sans qu'il perde sa colère. La pierre courroucée est vivante et sensible, tout comme les humains, mais du fait qu'elle est à la fois puissante et spirituelle, elle ne peut être contenue – seulement contactée par les chefs religieux ».*<sup>279</sup>

Une vision mythique qui s'oppose au technicisme occidental. Néanmoins, quel que soit le point de vue, la radioactivité est « toujours un excès d'énergie qui doit être délivrée » ; « Mais cette énergie étant puissante, elle peut causer des dégâts »<sup>280</sup>.

D'après ces définitions, nous pouvons retirer une base sémantique. S'il s'agit de rendre sensible la nature de l'objet auquel le son doit référer, les notions d'énergie, de puissance, et de danger sont fondamentales en ce qui concerne l'ontologie du déchet radioactif. Or, le caractère /dangereux/ est un sème\* dont la restitution par le son reste discutable, tout d'abord eu égard à la réception du message sonore : exprimer une réalité invisible pour la rendre sensible, tout en la rendant (plus ou moins) désagréable risque de connaître un effet répulsif trop grand, et par conséquent de nuire à l'attention et au concours des visiteurs dans le processus sémiotique. Ensuite, une quantité de sémantismes et d'informations trop importante peut également nuire à la bonne réception du message<sup>281</sup>. Il conviendrait donc, à terme, de considérer ce caractère selon l'impact recherché sur le visiteur, et selon la place du message sonore dans l'ensemble du marquage de site.

---

INRS, <http://www.inrs.fr/risques/rayonnements-ionisants/effets-sur-la-sante.html>

<sup>276</sup> Sources :

TLFi, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1470645435;>

ADEME, [https://www.ademe.fr/entreprises-monde-agricole/reduire-impacts/reduire-cout-dechets/quest-quun-dechet#:~:text=Selon%20la%20loi%20du%2015,'abandon%20%C2%BB%20\(article%20L.](https://www.ademe.fr/entreprises-monde-agricole/reduire-impacts/reduire-cout-dechets/quest-quun-dechet#:~:text=Selon%20la%20loi%20du%2015,'abandon%20%C2%BB%20(article%20L.)

<sup>277</sup> COUDRAY J.-L., *Guide philosophique des déchets*, Paris, Éditions i, 2018, pp.25-26.

<sup>278</sup> BLANQUER F., « Building Sustainable and Efficient Markers to Bridge Ten Millennia : The Understanding Issues », *WM Conference*, Phoenix, Arizona, March 18 – 22, 2018.

<sup>279</sup> STOFFLE R. W. & ARNOLD R., « Confronting the angry rock: American Indians' situated risks from radioactivity », *Ethnos*, 68:2, 2003, p.235, DOI: 10.1080/0014184032000097768, [Notre traduction], citation empruntée à BLANQUER F., *op.cit.* :

« *The Angry Rock, and I quote, is « a spiritual being that has been taken from its home without its permission, used in ways it does not agree with, and is being returned to the land without reducing its anger. The angry rock is alive and as sentient as humans are, but because it is both powerful and spiritual it cannot be contained — only talked to by religious leaders ».*

<sup>280</sup> BLANQUER F., *op.cit.*

<sup>281</sup> Cette remarque laisse en suspens la question de la capacité informative du son, sur laquelle nous reviendrons d'ici peu.

Il en va de même pour la condition de *déchet*. Le déchet est un état, résultat d'un processus et dont la déchéance le mène à être expulsé. Une information complexe donc, qui plus est péjorative – on peut donc émettre une remarque similaire à celle que nous venons de faire pour le danger –, laquelle pourra d'ailleurs être assumée par d'autres supports du dispositif mémoriel.

Nous émettons l'hypothèse que le caractère *souterrain* de la réalité dénotée peut être visé dans l'expression sonore. En effet, de manière générale, les qualités prêtées au son par des auditeurs dévoilent une sémantique à même de porter des concepts fondamentaux, dont le caractère souterrain serait une articulation. Dans la langue, nous croisons bien souvent (dans les discours de critique musicale par exemple), des mots tels que « lourd », « profond », « sombre », « bas », « épais », « monumental ». De telles expressions, utilisées pour décrire une texture sonore, donnent des indications vis-à-vis d'oppositions portant sur la masse d'un objet (épais, lourd), son positionnement et son occupation de l'espace (lourd, profond, bas, monumental)<sup>282</sup>. À ce titre, il semble possible et probable d'exprimer ce caractère via l'expression sonore.

Nous pouvons ajouter également le caractère *durable* de la radioactivité, puisque la temporalité est centrale dans la problématique de gestion des déchets en question. Il faudrait alors viser l'aspect duratif\* à travers le son.

Nous conservons alors les sèmes\* /énergie/, /puissance/, et /souterrain/ comme base de conception signalétique. Il s'agit au niveau de la réalisation de jouer sur les variations offertes par chaque critère sonore pour créer une expression dont le contenu offre des effets de sens similaires<sup>283</sup>. Par exemple, l'énergie, puisqu'elle est continue, pourrait indiquer un son avec peu de variations mélodiques, sinon quelques fluctuations (liées à la notion d'onde propre au rayonnement). La puissance pourrait être assumée par une intensité relativement élevée et une occupation du spectre sonore relativement importante. Le caractère souterrain impliquerait également de jouer sur la masse\*, et donc sur l'occupation du spectre, notamment dans les fréquences graves. Pour ce qui est de l'aspect duratif du son, un bourdon (une note tenue) pourrait en être l'archétype, mais reste toutefois très linéaire, peut-être trop si l'on considère le phénomène d'habituation au son, voire de lassitude qui peut s'en dégager à l'écoute. En anticipation, les fluctuations dans la morphologie vont en ce sens relativiser la linéarité. Elles peuvent être plus ou moins importantes, et d'ordre dynamique (c'est à dire être une variation d'intensité sonore), tonales (variation fréquentielle), ou propres au timbre\* (nous pensons plus spécifiquement au grain, qui est l'analogie perceptive de la sensation liée au contact de la peau et d'une surface plus ou moins lisse ou accidentée).

Pour aller un peu plus loin dans l'élaboration de la conception sonore, le rayonnement gamma étant une onde, nous pourrions choisir de modeler le timbre\* sonore en fonction de cette onde, c'est-à-dire exploiter les vibrations des fréquences basses pour faire ressentir l'onde sonore, et jouer sur le grain du timbre\* sonore afin de susciter la sensation d'une surface en mouvement plus ou moins rapide, plus ou moins granuleuse, plus ou moins intense et par conséquent plus ou moins puissante.

---

<sup>282</sup> Une liste des oppositions observées auprès de verbalisations recueillies par nous-même ou par d'autres chercheurs (Spampinato, Guerra Lisi, Stefani, Dubois, pour ne citer qu'eux) a été proposée dans notre article « Sémologie du son pour une mémoire des sites de stockage de déchets nucléaires. Outils pour une conception signalétique », *Communication & langages*, n°193, Septembre 2017. Ces éléments de recherche seront plus amplement développés au sein des présents travaux.

<sup>283</sup> Sur la base des descripteurs avancés par Pierre Schaeffer (1973).

À ce sujet, l'expression du danger dont nous parlions pourrait faire l'objet d'un jeu d'équilibriste fondé sur le grain\* sonore : le caractère granuleux ou lisse du timbre\* permet un ajout d'intensité<sup>284</sup>. Michel Chion, qui décrit les relations son/image dans les discours audiovisuels, nous précise que la granularité sonore impacte la perception visuelle, octroyant au son et à l'image une prégnance plus importante :

« *Nature de l'entretien\* du son : un son à l'entretien lisse et continu est moins animateur qu'un son à l'entretien accidenté et tressaillant. Si l'on essaye tour à tour, pour accompagner une même image, une note tenue et prolongée de violon puis la même note exécutée en tremolo avec des sautilllements d'archet, la seconde va créer sur l'image une attention plus tendue et immédiate que la première.* »<sup>285</sup>

L'expression du danger pourrait donc passer par la prégnance qu'offre la granularité sonore, suscitant une attention plus grande chez l'auditeur. Il s'agirait de la mesurer de sorte à ne pas créer une expression trop anxiogène, mais toutefois inciter l'auditeur à être attentif à l'événement sonore et aux messages présents sur site.

Voilà quelques pistes de conception pour une signalétique iconique, avec l'expression sonore en tant qu'icone de l'objet /stockage de déchets radioactifs souterrains/. La capacité du son à générer des sémantismes communs est bien évidemment à questionner et explorer. De plus, si des individus d'horizons socio-culturels divers peuvent « sentir » des qualités communes, rien n'assure *a priori* que le sens déployé sur la base de ces qualités soit commun d'un individu à l'autre, et d'une culture à l'autre. En outre, du perceptible à l'intelligible se déploient des couches sémantiques construisant une symbolique<sup>286</sup>, laquelle peut être partagée ou non. Les présents travaux se fixent pour objectif d'explorer ces questionnements, et notamment l'articulation de la signification sonore.

Nous pouvons, au terme de ces remarques, faire d'ores et déjà la distinction entre une iconicité « absolue » (le son est une icône, et entretient un rapport de ressemblance avec l'objet /déchet radioactif enfoui/) et une iconicité intermodale (le son est en redondance avec les autres supports du marquage de site et leurs messages).

Il faut préciser, en conclusion de ces propos sur l'icône, que le signe iconique ne peut être conçu isolément et considéré comme indépendant, pour le moins dans le cadre de l'objectif communicationnel du programme mémoire. Autrement dit, l'icône ne se suffit pas à elle-même. La capacité des icones à transmettre un message et à être compris est justement discutée par Florian Blanquer<sup>287</sup>. À propos des icones visuelles, il explique que des structures graphiques peuvent être universellement reconnues mais pas nécessairement comprises. L'identification

---

<sup>284</sup> Il s'agit du phénomène de *sonie\**, défini comme l'intensité perçue. En effet, l'oreille humaine attribue une intensité relative à la hauteur fréquentielle : à partir d'un même timbre\* sonore et à intensité absolue égale en décibel, plus une note est aiguë, plus elle est perçue intensément. Le grain participe également à un ajout d'intensité perçue et amplifie le phénomène de sonie : s'il est lisse, il n'ajoute pas d'intensité, s'il est granuleux (par exemple une guitare saturée), il constitue un supplément d'intensité.

Sources : AUGOYARD J-F., TORQUE H., *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Ed. Parenthèses, Marseille, 1995, p. 54 ;

SCHAEFFER P., *Solfège de l'objet sonore*. Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 2<sup>ème</sup> Edition, 2005.

<sup>285</sup> CHION M., *L'audio-vision. Son et musique au cinéma*, Nathan université, Paris, 1990, p.17.

Le grain étant une qualité de l'entretien\*. La description donnée ici est typique de l'effet de granularité.

<sup>286</sup> BORDRON J.F., « Expérience sonore et modalités perceptives », *Les sens du son. Pour une approche culturelle du sonore*, Limoges, Solilang, 2015. ; « Comment le son nous informe-t-il ? » *Communication & Langage*, n°193, 2017/3.

<sup>287</sup> BLANQUER F., *op. cit.*

du corps humain, notamment, est un invariant viable en vue de la « *création de systèmes de pictogrammes pour une signalisation du danger qui puisse être à la fois trans-culturel et trans-générationnel* »<sup>288</sup>. Outre le corps anatomique de l'homme, Rossana De Angelis explique que la transformation d'un plan de l'expression (le modèle sensitif auquel nous faisons référence, ou que l'on veut transcrire en signe) dans l'autre plan d'expression (l'expression visuelle et pictographique ou sonore) est possible si nous faisons reposer les relations de motivation<sup>289</sup> « *sur des critères toposensitifs, c'est-à-dire fondés sur des relations spatiales entre les éléments constituant le modèle perceptif de l'objet et/ou de l'expérience et le modèle perceptif du signe, et sur lesquels on bâtit la transformation de l'un dans l'autre* »<sup>290</sup>. Les conclusions de Rossana De Angelis portent sur les représentations iconiques visuelles, mais rien ne s'oppose *a priori* à ce que le son dispose d'un pouvoir similaire, ou pour le moins analogue. Les deux modalités sensorielles disposent de potentiels expressifs différents, aussi le son, eu égard aux considérations émises sur l'interprétation métaphorique de ses qualités sensibles, peut probablement constituer un pont entre les supports discursifs du marquage de site<sup>291</sup>. En ce sens, et pour reprendre la remarque de Florian Blanquer, la question du code reste problématique pour des discours iconiques. Aussi les interactions entre supports semblent être un biais intéressant pour établir un code « interne » et faciliter l'interprétation des discours.

- c- Le son en tant que **symbole**<sup>292</sup> : le rapprochement des deux plans, expression et contenu, se fait sous le contrôle d'une « loi », qui est une convention. Cette convention peut être entendue au sens d'usages répétés qui ont pour effet de figer une relation entre une expression et un contenu dans un cadre socioculturel donné. Quel que soit l'origine « conventionnelle » du symbole, celui-ci est considéré comme « arbitraire ». Nous pourrions citer comme exemple la /balance/ pour la /justice/, ou la blanche /colombe/ pour la /paix/. Klinkenberg explique que ce qui vaut pour expression n'est pas un objet concret mais une abstraction, un modèle, par exemple la balance peut être représentée par « *une balance réelle, un dessin de balance ou le mot balance* »<sup>293</sup>.

Il s'agit pour nous d'établir une relation univoque entre une expression sonore et son référent. Le référent est à définir ; il peut être soit l'objet /déchets radioactifs/, soit des concepts tels que

<sup>288</sup> DE ANGELIS R., « Universaux linguistiques et universaux sémiotiques. Recherches préliminaires pour la conception de pictogrammes pour la signalisation du danger », *Actes du workshop « Genèse et devenir de l'information dans le dispositif global »*, Université de Limoges, 2016, pp.83-115.

<sup>289</sup> Motivation du signe iconique, qui entretient une ressemblance avec l'objet de base qu'il représente.

<sup>290</sup> DE ANGELIS R., *ibid.*, p.114.

<sup>291</sup> Ajoutons que la notion d'iconicité n'est pas le propre de la modalité visuelle, malgré la prédominance de cette dernière dans la littérature scientifique.

<sup>292</sup> Une précision terminologique s'impose : nous distinguons l'usage du terme *symbole* de l'usage du terme *symbolique*. Le symbole est entendu comme un signe, avec la définition qui lui est donnée, c'est-à-dire un signe arbitraire et conventionnel. L'usage du terme *symbolique* pourra apparaître au fil de la rédaction à propos de la saisie sémantique notamment. Ici le caractère symbolique est conforme à la définition donnée, aussi ce qui est symbolique relève du rapprochement conventionnel d'une expression et d'un contenu. Un texte littéraire ou un film par exemple, peuvent tout à fait créer des relations symboliques qui ne sont propres qu'au cadre de leur narration. Ce qui différencie le *symbole* d'un caractère ou d'une nature *symbolique* est dans notre cas – et nous insistons sur le fait que cette distinction ne vaut que dans le cas précis des propos tenus au sein des présentes recherches – l'acception toute particulière que l'on donne au *symbole*. En effet, celui-ci est compris comme signe sonore conventionnel et arbitraire, créé et émis en vue de son intégration et son partage au sein d'une ou de plusieurs cultures de diffusion. Cette intégration et ce partage devant servir la cause mémorielle du programme mémoire de sorte que l'écoute du son suffit à dénoter son référent (déchets radioactifs enfouis, par exemple) et rappeler à la mémoire l'existence du stockage de déchets radioactifs en couche profonde.

<sup>293</sup> KLINKENBERG J.-M., *Précis de sémiotique générale, op.cit.*, p.195.

l'enfouissement des déchets radioactifs/, plus largement le /programme mémoire/, ou encore l'Andra/. Dans une logique de pérennité sémiotique, l'idée d'associer une expression sonore à l'entité qui porte le projet d'enfouissement, détient et régit les composantes techniques liées à Cigéo n'est pas le choix le plus approprié. En effet, nous ne disposons d'aucune assurance quant à l'évolution de cette entité. De plus, en référer directement à l'objet ou au concept de déchets enfouis semble être, de prime abord, plus efficace que de multiplier les références (le son réfère à l'Andra, qui réfère à la gestion des déchets radioactifs, qui comprend l'enfouissement de déchets à vie longue). Le choix des déchets radioactifs en tant que référent dans une relation symbolique pourrait s'avérer trop vague. Cela pourrait à la fois permettre au symbole de s'appliquer dans divers cadres, non seulement au site de Bure, mais le manque de spécificité pourrait nuire à la portée sémantique du symbole. L'enfouissement des déchets radioactifs/, plus spécifique, pourrait ainsi permettre de cantonner la relation à un cadre sémantique plus riche par la précision des informations, y compris vis-à-vis du cadre spatial. Enfin, le /programme mémoire/ implique une valeur différente assignée au son : là où l'enfouissement/ aurait une fonction de localisation et d'avertissement<sup>294</sup>, le /programme mémoire/ peut consister en une injonction à la transmission de la mémoire. Il s'agirait ainsi pour le son d'engager une saisie impulsive dans le processus de communication propre au programme mémoire, et de servir de symbole non seulement aux déchets radioactifs, mais également à la responsabilité commune de transmission de la mémoire. Il faut toutefois envisager l'éventualité d'une communication fragmentée, avec des expressions sonores différentes selon les fonctions associées au son et les niveaux de pertinence (marquage ou communication globale).

Procédons à présent à une synthèse des propos sur la morphologie sonore.

Le point de vue réduit de la *morphologie sonore*, laquelle est prise hors des interactions avec les autres supports du marquage de site, ouvre des possibilités conceptives à travers l'opposition cognitive fondamentale *saisie sémantique vs saisie molaire*.

La *saisie sémantique* s'appuie sur le caractère impulsive du son. La conception d'une signalétique sonore en vue d'une saisie sémantique implique un son qui échappe à une codification figée. Le son sollicite les stimulations sensorielles et la perception esthétique. Il incite le visiteur à se questionner sur la sémiotique du message sonore, et contribue à une vision globalisante des messages présents sur le site. Il fonctionne dans une logique de liens internes au marquage de site.

La *saisie molaire* introduit une signification codifiée, une sémiologie qui est le résultat d'une convention et dont l'interprétation est déjà conditionnée par cette convention, par les habitudes d'écoute qui forment une « loi » régissant l'interprétation. Le son fonctionne à travers le principe de référence. L'observation des relations introduites par la saisie molaire nous a mené à questionner le référent possible du signe sonore. La référence et l'inférence nous ont permis de dégager la nature des liens possibles entre la morphologie sonore et son référent ; la causalité, la ressemblance et la référence extra discursive (à l'origine extralinguistique). Ces relations définissent les signes tels que Charles Sanders Peirce les a décrits, respectivement l'*indice*, l'*icône* et le *symbole*. Nous insistons sur le fait que la description triadique donnée à partir de ces types de signes n'est pas celle d'une saisie uniquement molaire ; elle nous permet avant tout d'ouvrir la réflexion sur le signe sonore.

---

<sup>294</sup> Ici à prendre au sens large d'information quant à l'existence des déchets sous terre.

Les références externes se déclinant en référence et inférence, nous les avons distinguées sur la base du fonctionnement inférentiel, qui est un déploiement logique introduisant un supplément d'information à la façon du syllogisme dont les deux premiers termes donnent un terme tiers, la conclusion étant le résultat d'une comparaison de deux propositions juxtaposées. Ce type de relation passant par la mise en rapport direct de deux informations nous indique un fonctionnement interne au marquage, qui, pris comme un discours, rapproche des discours de natures diverses (visuelles, sonores, linguistiques, topologiques et ou topographiques) pour créer de l'information. L'inférence est alors comprise comme la capacité du son à compléter le discours commun du marquage de site.

Par le prisme de la typologie peircienne du signe, nous avons introduit des méthodes de conception d'une morphologie sonore. Via l'*indice*, nous avons vu qu'entreprendre le son en tant que conséquence de la réalité-référent /radioactivité/ soulève a priori des problèmes techniques et sémiotiques trop importants. Nous avons alors suggéré de faire du dispositif sonore un témoin de l'écoulement du temps. Du point de vue du marquage de site, nous avons dégagé trois axes de conception pour un marquage sonore indiciel : un dispositif dont l'altération est anticipée et incluse dans le marquage sonore ; un dispositif qui prévoit à intervalles réguliers une recreation des composantes physiques uniquement, permettant de constater l'impact du temps sur la matière et le son ; et un dernier dont le passage du temps s'observe à travers des réactualisations du marquage sonore (du point de vue du dispositif comme de la morphologie sonore), pour permettre d'observer les évolutions culturelles et conceptuelles (il serait ainsi inscrit dans un processus et disposerait d'une valeur rituelle). Enfin, nous pourrions exploiter l'indicialité du son sur un plan communicationnel plus large, en faisant appel aux qualités indicielles de la perception d'enregistrements (écoute acousmatique), dans un cadre muséal ou numérique (par exemple des voix ou des paysages sonores variés<sup>295</sup>). Dans cette perspective éminemment mémorielle, conservatrice et archivistique, le son constituerait la dimension impressive d'un dispositif communicationnel plus large.

Envisagé comme une *icône*, le son prend pour référent l'objet central du programme mémoire : le déchet radioactif enfoui. Nous avons observé comment, en réduisant la complexité sémantique de l'objet, on peut extraire des qualités fondamentales et « secondaires » (le /danger/ par exemple), constitutives d'une identité et de l'ontologie de notre objet. À partir de cette abstraction, nous avons suggéré des pistes de conception sonore pour jeter un pont entre une réalité complexe et une expression sonore par le biais d'une relation de ressemblance. Malgré l'expression de qualités sensibles fondamentales, nous n'avons pas l'assurance d'un déploiement du sens commun entre les individus de catégories socio-professionnelles différentes. Cela pose également la question du déploiement du sens par le son, que les présents travaux devront explorer. Les travaux de Rossana de Angelis<sup>296</sup> indiquent en ce sens les voies les plus à même de permettre, par le principe d'iconicité, de concevoir une signalisation du danger qui soit transculturelle et transgénérationnelle – il nous faudra mettre ses conclusions en regard avec les capacités du monde sonore à exprimer une réalité autre que le danger. Par ailleurs, l'iconicité est distinguée en deux pans : une iconicité « absolue » portée sur la relation entre le son et son référent externe /déchet radioactif/, et une

---

<sup>295</sup> Paysages sonores urbains ou ruraux, sons émis par des objets technologiques disparus ou amenés à disparaître, qualités sonores propres à une époque et à ses moyens technologiques, témoignages sonores autour du programme mémoire ou simples extraits vocaux sur des sujets variés, etc.

<sup>296</sup> DE ANGELIS R., « Universaux linguistiques et universaux sémiotiques. Recherches préliminaires pour la conception de pictogrammes pour la signalisation du danger », *op.cit.*

iconicité « intermodale », portée sur la relation entre le son et les autres supports constitutifs du marquage de site. D'après Florian Blanquer<sup>297</sup>, ces interactions seraient à même d'anticiper une incertaine interprétation commune des icônes.

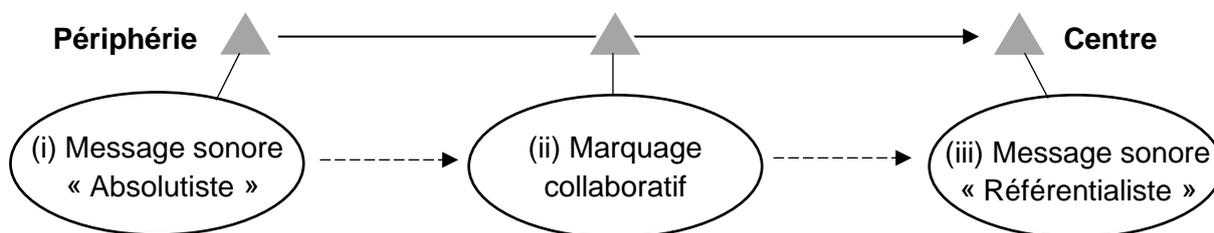
Enfin, le son en tant que symbole implique un rapprochement arbitraire et conventionnel du signe et de son référent. Cette conception implique de désigner un référent en vue de l'établissement d'un symbole. À ces fins, nous avons exclu l'univers sémantique lié à l'Andra, car on ne connaît pas l'évolution institutionnelle liée à la gestion des déchets radioactifs et de la mémoire. Nous avons en revanche suggéré une spécification plus grande à travers l'/enfouissement de déchets radioactifs/, qui plus est l'enfouissement situé à Bure, ayant pour conséquence de restreindre le divers sémantique et d'assoir la fonction de localisation et d'avertissement du symbole sonore. Le /programme mémoire/ a également été avancé, conférant pour sa part une dimension plus vaste et une valeur d'injonction au symbole, qui serait associé au devoir de transmission de la mémoire de génération en génération.

Outre les distinctions relatives au signe, il est possible d'envisager la signalétique sonore de site à travers une saisie dominante. Aussi l'icône et l'indice ouvrent la voie au couple saisie impressive-saisie sémantique, là où le symbole assume un rôle plus proche de la saisie molaire, pour le moins au vu du développement ci-haut. Mais, si la signalétique sonore peut assurer une valeur cognitive unique, rien n'indique qu'elle doive se restreindre à une seule saisie. Ainsi est-il intéressant de projeter une signalétique sonore évolutive, qui dispose d'un parcours aux relations sémiotiques (indice, icône, symbole) et valeurs cognitives (hédonique, informative, technique ou mythique) variées.

### III.2.3. Saisie cognitive et parcours signalétique

Le deuxième point de vue sur la conception sonore est celui d'un *marquage sonore de site* disposant d'une syntaxe, assurée par un parcours composé de sons différenciés. Pour envisager cette possibilité, il faut envisager le son comme un discours pouvant disposer de rationalités dominantes selon le carré donné plus haut (rationalités technique, informative, hédonique et mythique) tout en gardant à l'esprit que son mode d'appréhension fondamental, relativement aux autres formes discursives, est impressif.

Lorsque nous considérons les régimes de l'action et de la passion, nous envisageons un dispositif sonore avec différents programmes d'action et valeurs informationnelles, portés par des morphologies sonores multiples pour créer une syntaxe et un tout signifiant, tel que :



<sup>297</sup> BLANQUER F., « Building Sustainable and Efficient Markers to Bridge Ten Millennia : The Understanding Issues », *op. cit.*

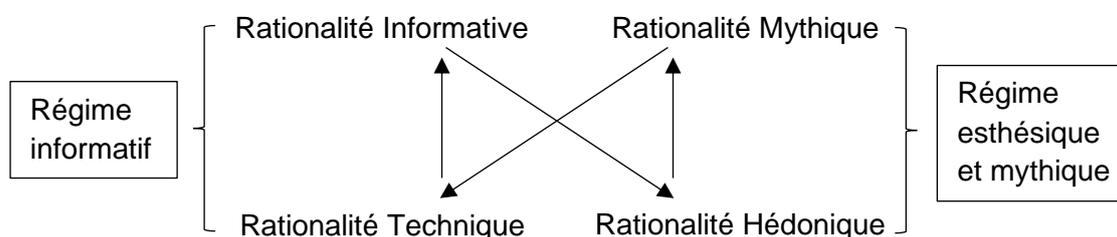
Pour rappel, cette configuration syntaxique était donnée à partir des propositions faites au sein du rapport technique de 1984<sup>298</sup> et discutées par Anquetil et Lloveria<sup>299</sup>.

Au regard de cette représentation, la position la plus au centre de l'espace concentrique implique une morphologie sonore « figée » : figée car son rapport expression/contenu est censé être partagé et unique – il s'agit donc d'une saisie molaire. La première position, en périphérie, est celle d'une saisie impressive, qui doit mener vers une saisie sémantique ; l'absolutisme suggérant une prédominance des sollicitations esthétiques et d'une perception globale.

La position intermédiaire peut tout aussi bien être un axe de conception unique pour la morphologie sonore<sup>300</sup> : il s'agirait pour celle-ci de concevoir le discours sonore en dépendance totale avec le reste des éléments constituant le marquage de site. Nous reviendrons ultérieurement sur cette position.

Puisque nous faisons le lien entre la syntaxe informationnelle proposée par la Human Interference Task Force et les saisies cognitives, précisons que l'organisation des saisies (représentées dans le carré sémiotique) par Jacques Fontanille est comprise comme un enchaînement syntagmatique. Par exemple, si l'on part d'une saisie molaire, la saisie sémantique sera introduite par la saisie impressive qui remet en question les relations données par la première ; il en va de même pour le chemin allant de la saisie sémantique à la saisie molaire. Or nous l'avons vu, le son est par nature impressif et peut difficilement introduire une saisie technique par lui-même. À moins que l'on ne diffuse des discours verbaux exprimant des messages précis et techniques, ce qui paraît toutefois peu pertinent dans l'idée d'une signalétique « durable ». Nous le rappelons donc, il s'agit d'envisager le son à travers une valeur cognitive dominante, indiquant des orientations discursives. C'est ainsi que l'on entend se détacher d'un enchaînement précis des saisies, exigeant la négation d'une saisie pour en arriver à une autre, au moins du point de vue sonore. Dans ce cas, l'observation de parcours au sein des rationalités cognitives (par exemple *saisie impressive* → *saisie sémantique* → *saisie technique* → *saisie molaire*) n'exigera pas de remplir tous les champs du carré, en particulier la saisie technique, difficile à figurer pour la modalité sonore.

Plus encore, les valeurs cognitives offertes par le son peuvent être départagées entre deux pôles, ou régimes. Dans le carré, ces régimes se situent soit du côté du couple *rationalité technique-rationalité informative* (ou *saisie technique-saisie molaire*), soit du côté du couple



<sup>298</sup> 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.

<sup>299</sup> 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.

<sup>300</sup> Dans ce schéma, elle est comprise dans un parcours imposé au visiteur, mais le marquage collaboratif peut aussi s'avérer, au terme des recherches sur la signalétique sonore, être le meilleur choix de conception pour assurer la compréhension des discours.

*rationalité hédonique-rationalité mythique* (ou *saisie impressive-saisie sémantique*), et sont représentés ainsi :

Par conséquent, le rapprochement de l'opposition *absolutisme vs référentialisme* et des régimes donnés ci-haut, *régime esthétique et mythique vs régime informatif*, peut être fait intuitivement.

Ouvrons une rapide parenthèse à propos du rapprochement entre les oppositions *saisie molaire vs saisie sémantique* et *absolutisme vs référentialisme*. Si nous prenons les termes dans leur acceptions premières, les deux oppositions ne désignent pas exactement la même chose. L'absolutisme et le référentialisme sont surtout des postures analytiques qui portent sur une origine interne ou externe de la signification, et les saisies sont des manières dont un objet de savoir est appréhendé, ainsi qu'une manière dont le discours construit des savoirs, des relations vis-à-vis de l'information ou de la découverte. Nous les rapprochons à deux titres : 1) nous avons reconsidéré les acceptions d'absolutisme et de référentialisme pour en faire un outil de conception signalétique ; 2) ces approches ainsi redéfinies portent, tout comme les saisies, sur la dynamique cognitive dominante donnée au sein d'un discours. L'autre point commun est qu'ils envisagent tous deux les dynamiques relationnelles observées selon des liens internes ou externes.

Revenons-en à nos rationalités cognitives et allons un peu plus loin en essayant de se figurer les parcours possibles au fil des saisies, à la manière de ce que Jacques Fontanille décrit dans *Sémiotique du discours* et que nous avons abordé en partie II.2.3.2.1. « Le monde sonore, siège des discours impressifs ». Les quatre saisies nous donnent logiquement quatre parcours partant de chacune d'entre elles :

- 1) Saisie Technique → Saisie Molaire → Saisie Impressive → Saisie Sémantique
- 2) Saisie Impressive → Saisie Sémantique → Saisie Technique → Saisie Molaire
- 3) Saisie Molaire → Saisie Impressive → Saisie Sémantique → Saisie Technique
- 4) Saisie Sémantique → Saisie Technique → Saisie Molaire → Saisie Impressive

Parmi ces possibilités, les deux dernières semblent peu pertinentes pour une signalétique de site. En effet, Jacques Fontanille explique à propos des deux premières que chacune des positions dans le parcours donne un rôle à la saisie qui l'occupe. La première position est une perception initiale (de type indiciel nous dit-il). La deuxième position est une stabilisation de la perception initiale, la troisième est une remise en question de cette stabilisation, et la dernière assoit les reformulations apportées par la précédente, devenant un métadiscours sur la perception première et sa stabilisation.

Or, les parcours 3 et 4 s'achèvent par des saisies qui ont pour rôle la remise en question des saisies principales (molaires et sémantiques), c'est-à-dire respectivement les saisies *technique* et *impressive*. Si l'on projette ces parcours sur une conception signalétique, la signalétique disposerait alors un parcours dont le dernier élément discursif remettrait en question les relations précédemment établies. Si cela est éventuellement envisageable<sup>301</sup> pour des discours linguistiques, dont l'expression dénote bien plus précisément un contenu sémantique que l'expression sonore, l'appliquer à l'expression sonore est *a priori* – et nous pouvons dire logiquement – source de confusion. Cette remarque soulève déjà un problème plus large, que nous aborderons plus tard, celui de la relation entre le son et les autres supports de message. Ces deux parcours paraissent en soi impertinents mais alors nous ne nous

---

<sup>301</sup> Quoique l'on ne voit pas ce qui justifierait une telle stratégie discursive, qui plus est lorsque l'on cherche à assurer une interprétation partagée et durable.

intéressons qu'au discours sonore. Nous verrons que les relations entre supports introduisent potentiellement des possibilités que nous n'envisageons pas lorsque le son est pris indépendamment. À cet égard, nous pouvons ajouter que dans la mesure où on conçoit ces saisies à travers les régimes cognitifs qu'elles présentent, une approche schématique autoriserait à envisager des discours fondés sur l'alternance entre les deux régimes donnés plus haut. Pour le parcours 3, le régime informatif encadre le régime mythique, et pour le parcours 4, le régime esthétique et mythique encadre le régime informatif.

À la suite de ces commentaires, nous pouvons amputer les parcours 3 et 4 de leur saisie finale pour ne conserver que les parcours à trois termes : *Saisie Molaire* → *Saisie Impressive* → *Saisie Sémantique* et *Saisie Sémantique* → *Saisie Technique* → *Saisie Molaire*. Mais alors la question s'impose quant à la nature exacte des différentes saisies et leur traduction en expression sonore, car sans cela il est difficile de différencier le parcours 1 du parcours 3, ainsi que le parcours 2 du parcours 4. Dans la représentation ci-dessous, nous avons retiré les saisies impertinentes et affiché les séquences communes de même couleur :

- 1) Saisie Technique → Saisie Molaire → Saisie Impressive → Saisie Sémantique
- 3) Saisie Molaire → Saisie Impressive → Saisie Sémantique

Et,

- 2) Saisie Impressive → Saisie Sémantique → Saisie Technique → Saisie Molaire
- 4) Saisie Sémantique → Saisie Technique → Saisie Molaire

La tension principale que nous voyons alors se situe bien entre ces deux régimes opposés que sont le *régime informatif* (saisie technique et saisie molaire) et le *régime esthétique et mythique* (saisie impressive et saisie sémantique).

Par conséquent, nous retenons les parcours 1 et 2 comme seuls pertinents pour un parcours sonore vu au prisme des saisies cognitives et du point de vue du discours sonore pris isolément. Observons plus en détail le déploiement qu'ils introduisent.

Le premier parcours donne, théoriquement, la syntaxe suivante. La première expression sonore (le couple *saisie technique-saisie molaire* composant le *régime informatif*) dispose un message dont l'interprétation est théoriquement commune et univoque. *A priori*, cette interprétation commune serait fondée sur une relation *symbolique*<sup>302</sup> entre expression et contenu ; elle pourrait aussi être fondée sur une expression au caractère fortement dysphorique (désagréable), mais la dimension absolutiste (fondée sur l'esthésie) prendrait alors le pas sur le référentialisme<sup>303</sup>. Le second temps, qui peut être conçu comme une ou plusieurs expressions (plusieurs formes sonores se succédant), introduit une valeur cognitive axée sur l'esthésie, c'est-à-dire sur les impacts que le son peut avoir sur le corps humain et ses sens (passant par exemple par la perception des vibrations, de mouvements internes schématiques, et la spatialisation sonore). Ce second temps mène vers une saisie sémantique, laquelle peut être illustrée par l'icône dont nous avons parlé plus haut. Cette saisie peut être le résultat direct de la remise en question cognitive introduisant une valeur esthétique ; elle peut aussi constituer un troisième temps, qui viendrait, telle une conclusion,

---

<sup>302</sup> Ici au sens du *symbole* que nous avons donné en partie II.2.3.2.2.

<sup>303</sup> Remarque qui peut être discutée dans la mesure où les usages tendent à créer des codes permettant de reconnaître une alarme ; néanmoins ces alarmes, aussi arbitraires qu'elles puissent paraître, se fondent sur un substrat perceptif commun.

assoir les qualités perceptives et construire une signification sur un nouveau mode de rationalité : la rationalité *mythique*.

Arrêtons-nous quelques instants sur la terminologie. Qu'en-t-on par rationalité *mythique* ? Utilisée par Jacques Fontanille, la rationalité mythique est la valeur cognitive assurée par la saisie sémantique, que l'on a déjà définie. Par-delà le cadre précis de cette définition donnée dans *Sémiotique du discours*, une consultation de la définition du mythe par le Trésor de la Langue Française dévoile un écho particulier à la problématique mémorielle des déchets radioactifs enfouis :

« Récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social. »<sup>304</sup>

On relève ici l'expression de forces physiques (la radioactivité), les « *généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social* » (le défi technique et mémoriel dont il est question soulève des questions éminemment philosophiques, et sociales). La différence fondamentale avec le programme mémoire est alors que le récit que nos générations doivent porter et transmettre aux futures (et ces futures aux prochaines, et ainsi de suite) n'a, *a priori*, rien d'*imaginaire*. Il est au contraire bien réel, et c'est un caractère que la mémoire collective ne doit pas oublier si l'on veut conserver le principe de responsabilité lié à la production de ces déchets et à la mémoire de leur existence. Pour autant, et malgré la forte dimension technique liée à Cigéo, l'imaginaire est un vecteur puissant et non négligeable. À tout le moins, c'est en partie à lui que nous pensons faire appel dans la communication du programme mémoire, qui plus est dans une communication sonore. Cet imaginaire est, d'ailleurs, convoqué aussi bien dans les sphères scientifiques (la démarche de recherche du programme mémoire doit faire appel à l'imaginaire, quand bien même une lecture scientifique en est faite par la suite) qu'artistiques. En témoignent les propositions de type « Raycat solution » ou « solution Radiochat »<sup>305</sup>, et les productions artistiques menées à l'initiative de l'Andra (peintures, sculptures, créations sonores ou conceptions de marquages<sup>306</sup>). L'imaginaire n'est donc pas compris ici comme une production de l'esprit sans lien avec la réalité, mais comme le fruit de l'imagination, de « la capacité à produire des images ». Or, une communication par le son implique de questionner la façon dont la perception sonore génère des images, images mentales, concepts, mais aussi figures, et sémantismes liés.

De plus, les définitions du mythe impliquent également des « *représentations traditionnelles* », dont la réalité des faits n'est pas nécessairement exclue<sup>307</sup>. Nous voyons donc que les contenus du discours mythique sont très proches du récit que nous devons tenir et transmettre en tant que civilisation. Or, le son semble être un moyen fertile pour convoquer cette dimension mythique au sein de discours plus techniques et informatifs. Eero Tarasti relevait en 1978 la

---

<sup>304</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=451241880>;

<sup>305</sup> Proposée par Paolo Fabri, la solution Radiochat suggère de modifier génétiquement des chats de sorte qu'ils changent de couleur au contact de la radioactivité. Pour que ce changement de couleur du félin devienne un signe, il doit dans un second temps faire l'objet d'une diffusion dans la culture notamment grâce à des productions artistiques pour devenir pérenne. Cette idée a, depuis plusieurs années, généré des créations artistiques telles qu'une chanson et des œuvres graphiques. Sources : <https://vimeo.com/138843064>  
<https://99percentinvisible.org/episode/ten-thousand-years/>  
<http://www.theraycatsolution.com/>

<sup>306</sup> Résultats d'appels à projets artistiques depuis 2016, et d'une résidence artistique en 2019.

<sup>307</sup> TLFi, *idem*.

capacité de la musique à tenir des discours mythiques, plus exactement la capacité du timbre\* à introduire des oppositions dans le discours musical permettant d'assurer un discours mythique<sup>308</sup>. Ainsi dans le discours musical, la dimension mythique est assurée par l'opposition fondamentale avant/après, laquelle est caractéristique du mythe<sup>309</sup>. Le discours sur le passé et les changements d'états constituent donc une part de la rationalité mythique.

Cette perspective rappelle notamment le son conçu en tant qu'indice, que nous avons décrit en partie précédente : le dispositif sonore viendrait mettre en discours l'opposition avant/après, se faisant l'indice du changement lié au passage du temps (voir pp.121-122). Par un procédé différent, cette opposition pourrait passer par la structure même du message sonore, lequel introduirait des oppositions structurelles et oppositions de timbre<sup>310</sup> – on peut aussi envisager le même principe mais avec deux messages successifs.

Pour résumer ces propos sur le premier parcours allant du régime informatif au régime esthétique et mythique, la signalétique passerait d'un son de type symbole, à une ou des expression(s) sonore(s) fondée(s) sur la dimension sensorielle du discours, laquelle peut mener à diverses conceptions du signe sonore : icône ou indice. La valeur cognitive terminale constituerait ainsi une sorte de métadiscours sur la première valeur. Ainsi de l'information faisant appel à la mémoire par le symbole, le visiteur verra se développer une autre forme de discours, après avoir été « prévenu » d'une intention de communication par le son et de la nature du site. Ces suggestions ne sont toutefois pas exclusives car elles ne peuvent prétendre à l'exhaustivité. Il s'agit avant tout d'illustrer la dynamique des parcours du marquage sonore, et de faire le lien avec les propos tenus plus haut.

Puisqu'il est question d'illustrer, les discours cinématographiques fournissent une fois de plus de bons exemples. Les deux exemples que nous prendrons disposent sur un plan général de valeurs symboliques, mythiques et esthétiques, mais si nous les découpons en séquences narratives pour observer les valeurs cognitives introduites par chacune d'elles, on remarque une syntagmatique proposant des rationalités cognitives différentes. Ils permettent alors d'illustrer le parcours n°1 ainsi que d'observer comment un discours à dominante cognitive impressive (ou sémantique) peut tout de même introduire d'autres types de rationalités cognitives.

Ce premier parcours (Saisie Technique → Saisie Molaire → Saisie Impressive → Saisie Sémantique) nous est fourni par deux œuvres du genre science-fiction, à commencer par *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Si l'on schématise grandement<sup>311</sup>, nous pourrions dire que le film propose, globalement, une saisie sémantique. Nous sommes dans un discours esthétique qui, par les liens internes qu'il crée, demande une vision globale permettant d'accéder à un univers de sens ouvrant sur des questions philosophiques. Mais la structure syntaxique présente des séquences majeures qui peuvent être associées à des saisies différentes. Mettons de côté la séquence initiale impliquant des primates pour nous concentrer sur la séquence « futuriste » suivante : celle-ci dévoile un récit aux repères relativement ancrés, les protagonistes sont engagés dans une sorte d'enquête et de recherche

---

<sup>308</sup> TARASTI E., *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music* (Wagner, Sibelius, Stravinsky), Acta Musicologica Fennica, n°11, Helsinki, 1978.

<sup>309</sup> Nous reprenons là des propos tenus dans l'article suivant :

BLOYER P., « Sémiologie du son pour une mémoire des sites de stockage de déchets nucléaires. Outils pour une conception signalétique », *Communication & langages*, n°193, Septembre 2017.

<sup>310</sup> Cette éventualité est de toute évidence hypothétique, et demande à être discutée et testée.

<sup>311</sup> Il serait très tentant de mener une analyse sémiotique des œuvres nous servant d'exemple, mais cela nous éloignerait du propos.

spatiale, avec confrontations entre homme et machine. Cette séquence suggère une rationalité informative (qui plus est immergée dans le décorum techno-scientifique), pour le moins en regard avec les suivantes. Alors qu'un des protagonistes parvient à toucher au but de la mission spatiale, le spectateur est immergé dans un espace-temps provoquant une perte de repères en suivant l'expérience psychédélique voire métaphysique du personnage à l'écran : les couleurs, les formes, les mouvements, la vitesse, les repères spatiaux et les sons ne forment plus de liens suffisants à créer de l'information, si ce n'est celle que l'on tire de l'expérience sensorielle globale telle qu'elle est suggérée. Enfin, le personnage arrive dans une pièce aux repères culturels affirmés (bien qu'assemblés étrangement, les meubles, sculptures, l'architecture introduisent des éléments culturels et temporels absents dans la séquence précédente), et la lecture peut se prolonger dans une mise en lien des éléments croisés les uns à la suite des autres : la saisie sémantique peut être assurée<sup>312</sup>.

Le film *Interstellar* de Christopher Nolan propose un parcours similaire<sup>313</sup> : les repères initiaux sont clairs (malgré quelques éléments insolites), l'intrigue et les enjeux posés, un actant principal doit mener à bien sa mission pour sauver l'humanité dans un cadre spatial et techno-scientifique. Rationalité informative et technique, une fois de plus, en contraste avec la séquence du trou noir où Matthew McConaughey entre (littéralement) dans une autre dimension et donne naissance à une saisie impressive, qui demande au spectateur de s'immerger dans le nouvel espace-temps représenté pour pouvoir saisir la portée philosophique et poétique du propos final – et par conséquent général.

Ces illustrations ne prétendent pas couvrir la complexité et la diversité des phénomènes analysables à travers les rationalités cognitives, mais elles donnent une idée un peu plus claire de la dynamique que le premier parcours suggère : le cadre initial « technique » et clairement identifiable est suivi d'un développement appartenant à un autre régime cognitif, qui vient apporter un surplus d'information permettant de reconfigurer le propos et dépasser le caractère « informatif » premier pour intégrer l'innovation au discours.

Le deuxième parcours à travers les saisies est inverse. La première expression sonore (le couple *saisie impressive-saisie sémantique* composant le *régime esthétique et mythique*) dispose un message faisant appel au fondement sensoriel de la perception. Elle incite le visiteur à se questionner sur la nature du message et impose des sensations fondamentales<sup>314</sup>. Ici également, l'indice et l'icône peuvent jouer leurs rôles respectifs. On pourrait également lier à ce régime esthétique les gradations possibles sur le plan informationnel du son, que l'on a déjà donné, soit le gradient *information* → *avertissement* → *alerte* → *alarme*. Nous aurions ainsi théoriquement un parcours pouvant présenter différents profils de tension. Par exemple, de l'alarme à l'avertissement pour arriver au symbole, nous suivons un parcours similaire à celui proposé dans le rapport de 1984 (Human Interference Task Force/Office of Nuclear Waste Depository), où l'intensité du message est descendante, laissant place à un déploiement en étendue (puisqu'il se dirigeait vers des contenus cognitifs

---

<sup>312</sup> Au passage, cette séquence est articulée autour de l'opposition fondamentale passé/futur, assimilable à l'avant/après, par la réunion d'éléments de décor datés et futuristes, et par la confrontation des figures de la jeunesse et de la vieillesse, de la vie et de la mort à venir. Nous retrouvons donc l'opposition constitutive du mythe, telle qu'évoquée plus haut.

<sup>313</sup> Les séquences introduisant des rationalités différentes sont discernées par les ruptures discursives qu'elles introduisent.

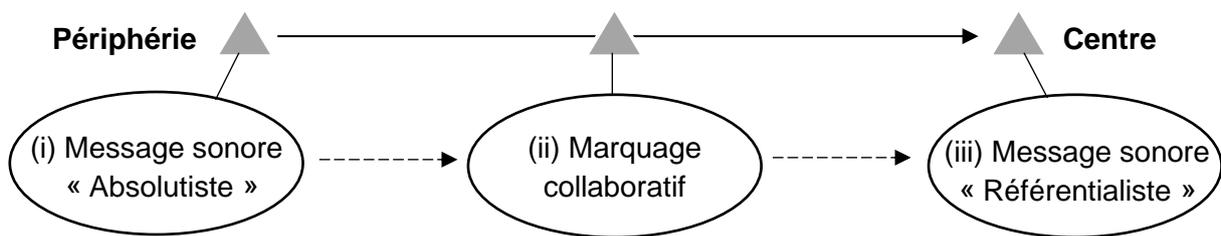
<sup>314</sup> Cela n'implique pas nécessairement que le visiteur n'ait aucune conscience de la nature du site ou du rôle du dispositif sonore, seulement que la fonction première du son n'est pas de donner une information sur la base d'une connaissance préalable.

informationnels). Autrement, nous pouvons concevoir une tension ascendante allant de l'information (ici l'information serait un message sonore simple ayant pour fonction première d'engager un processus de questionnement et d'interprétation, soit d'informer le visiteur qu'un message est disposé à son intention), jusqu'à l'alerte (l'alerte impliquant pour rappel une forte attention du récepteur vis-à-vis d'un danger potentiel), puis se terminant sur le symbole. Alors, la tension irait grandissante jusqu'à l'acmé (pour emprunter au vocabulaire théâtral) pour se terminer par une résolution en arrivant au symbole.

Nous voyons là que le parcours sonore peut être conçu à travers son évolution tensives, qu'il conviendrait de définir plus précisément en reliant les différentes dimensions informatives du son abordées jusqu'alors : le potentiel informatif (notamment illustré par l'expression du danger avec la gradation *information* → *avertissement* → *alerte* → *alarme*), les régimes cognitifs (abordés ici même), les relations sémiotiques à travers les types de signe (indice, icône, symbole), et enfin les objectifs pragmatiques propres au régime de l'action<sup>315</sup>.

Par ailleurs, et pour conclure nos propos sur le parcours du discours sonore pris isolément, nous relèverons et résumerons le rapprochement opéré de manière intuitive entre les régimes cognitifs (ou les saisies cognitives) et la typologie du signe de Ch. S. Peirce. Nous avons vu que l'indice sonore peut dans certains cas relever de la dimension mythique : ce n'est pas à dire que lui seul en a la capacité, car ce serait rejeter toutes les articulations sémiotiques (les différents rapprochements entre une expression et un contenu) et discursives potentielles. Cette capacité est fondée sur l'expression de l'opposition avant/après, laquelle peut être déclinée en conceptions diverses (déjà décrites et reprises en conclusion de partie II.2.3.2.2.). L'icône sonore relève principalement de la rationalité esthétique, et participe en cela à une rationalité mythique. Enfin, le symbole est plus proche de la rationalité informative. À ce sujet, nous insistons sur le fait que le symbole sonore ne peut constituer une saisie molaire au sens exact que Geninasca puis Fontanille lui ont donné. Mais relativement aux autres types de signes et les relations sémiotiques qu'ils construisent, il est inscrit dans un régime bien plus informatif que l'indice et l'icône.

La présente vue d'ensemble sur le parcours signalétique s'est focalisée sur le son pris indépendamment des autres éléments constitutifs du marquage. La représentation d'un parcours menant d'une conception absolutiste à une conception référentialiste faisait figurer en position intermédiaire une conception de « marquage collaboratif » :



Cette conception introduisait la possibilité de faire dialoguer les différents supports de marquage de site, et d'envisager le son vis-à-vis des formes potentiellement portées par les autres modalités sensorielles et langagières. Le marquage collaboratif peut, lui aussi, être

<sup>315</sup> Cet objectif, s'il peut faire l'objet de suggestions finales, compose en grande partie le but « ultime » des recherches sur le son, car alors nous aurons suffisamment de connaissances pour faire la synthèse de toutes les variables et des effets associés aux choix de conception. Rappelons donc que nous ne pouvons prétendre à l'atteindre avec suffisamment de certitudes pour proposer une solution ultime dans les présents travaux.

pensé par le biais des régimes cognitifs. Le son et les valeurs cognitives qu'il déploie peuvent donc être conçus de manière « isolée » (au moins dans un premier temps pour faciliter les considérations et représentations théoriques), mais aussi en relation avec les autres supports de communication. Cette partie sera développée au chapitre suivant. Il faut pourtant relever dans l'immédiat que le principe de parcours (ou de syntaxe) doit aussi prendre en compte les autres éléments discursifs du marquage. Il peut être figuré de différentes manières, par exemple, le son pourrait « simplement » suivre les régimes discursifs des autres éléments (dans l'hypothèse où ces éléments tiennent ensemble un discours homogène, pour le moins redondant). Il pourrait aussi être complémentaire, en introduisant des effets que les autres modalités ne peuvent convoquer (l'aspect impressif visant le corps notamment), ainsi que des saisies et valeurs cognitives en contraste avec celles assumées par les autres supports.

Enfin, revenons rapidement sur le cas de la *saisie technique*, que nous avons mis temporairement de côté. Pour cause, nous avons insisté sur le fait que ce cas est complexe dans la perspective de discours sonores du fait de la nature impressive du son. Or nous voyons un cadre précis dans lequel le son pourrait participer d'une saisie technique. Nous changeons de nouveau de point de vue, cette fois pour l'envisager à l'échelle plus large de la communication du programme mémoire.

Imaginons un dispositif muséal au sein duquel les recherches sur la mémoire durable de l'existence des déchets et du site seraient présentées, explicitées et vulgarisées. Notons au passage qu'un tel dispositif nous semble *a priori* cohérent et compatible avec la mise en place d'un dispositif de marquage durable, puisque la mémoire est en construction, et que cette construction se fera elle aussi sur un terme relativement conséquent (des années, des décennies, des siècles ?). La dimension proactive du programme mémoire comprend donc à la fois l'idée de durabilité des supports, et celle des significations des discours. Vouloir figer des significations « aujourd'hui » et pour toujours serait présomptueux, ceci justifiant la mise en place de processus de création de la mémoire. Cette parenthèse fermée, le son au sein d'un dispositif muséal pourrait être inclus de diverses manières<sup>316</sup>. Celle qui retient notre attention révèle un double intérêt : premièrement la vulgarisation des recherches sur le son, associées aux créations (ou propositions de projets) artistiques, aux modélisations et représentations de dispositifs de marquage<sup>317</sup>, permet une communication et un métadiscours sur le dispositif mémoriel, expliquant les démarches, facilitant l'accès cognitif au marquage (pour le moins dans un premier temps, celui de la mise en place d'un tel marquage qui aura nécessairement un caractère insolite et intrigant). Deuxièmement, un intérêt plus « pragmatique » (ici au sens général) inciterait à la mise en place d'un dispositif permettant de recueillir des données sur la perception sonore (par exemple par des verbalisations, par l'observation des comportements à l'écoute d'un ou plusieurs sons). C'est ainsi que les recherches pourraient être nourries d'une matière à analyser et d'une source d'information régulière<sup>318</sup>.

En somme, une telle conception muséale constituerait un « discours sur le discours » un métadiscours sur le marquage sonore permettant de faire saisir la portée des recherches en même temps qu'elles sont nourries – disposant ainsi du double avantage de communiquer et

---

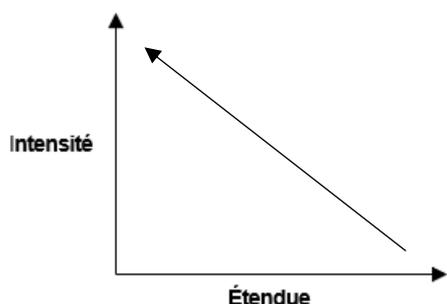
<sup>316</sup> Qu'il serait long, fastidieux et peu utile de décrire ici.

<sup>317</sup> On peut imaginer une présentation de « ce qu'aurait pu être la signalétique », et pourquoi elle n'est pas ainsi. De même, « ce que pourrait devenir la signalétique », proposant une projection suscitant création, imagination, et recherche de connaissances.

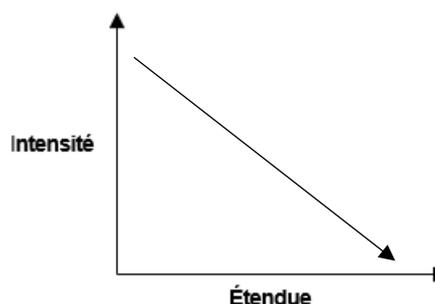
<sup>318</sup> Notons au passage qu'à une échelle pluri-décennale, ces données pourraient hypothétiquement permettre d'observer des différences et des invariants dans l'évolution de la perception sonore.

d'inclure les visiteurs dans le processus de production de discours et de savoirs. Les sujets-visiteurs seraient dans ce cas des sujets acteurs de la production de savoirs, inscrits dans une démarche scientifique et technique. L'association de ce type de discours et des discours sonores propres au marquage de site même, donnerait ainsi une approche globale et complémentaire impliquant, dans le cas du marquage site, des valeurs hédonique/esthétique et mythiques, et dans le cas du dispositif muséal, des saisies technique et molaire, une valeur informative.

Pour résumer ces propos sur le parcours, il est possible d'appliquer les valeurs cognitives dominantes entre ces deux pôles que sont le *régime informatif* et le *régime esthétique et mythique*, et selon une logique de parcours – ou de syntagmatique du discours sonore. Cette syntagmatique serait construite sur l'exposition successive des visiteurs à différentes morphologies sonores, lesquelles proposent des valeurs cognitives différentes. Les enchaînements possibles de ces valeurs cognitives créent des schémas de tension (des rapports d'intensité et de d'étendue) variés. Par exemple, si l'*esthésie* est la valeur fondamentale d'un discours sonore, l'étendue<sup>319</sup> sera moindre au profit d'une intensité élevée. Inversement, si l'*information* est la valeur fondamentale, l'intensité sera moindre au profit d'une étendue élevée. Ainsi, un marquage sonore allant d'une *saisie molaire* à une *saisie impressive* ou *sémantique* disposera d'un schéma de tension donné comme une *ascendance* vers l'intensité – soit une augmentation (ou une tension) passionnelle (figure 20). Inversement, un marquage allant d'une *saisie impressive* ou *sémantique* à une *saisie molaire* disposera d'un schéma de tension donné comme une *décadence* vers l'étendue – soit une détente cognitive (figure 21) :



**Figure 20.** Schéma tensif du parcours cognitif n°1. L'esthésie prend le relais sur la valeur informationnelle.



**Figure 21.** Schéma tensif du parcours cognitif n°2. La valeur informationnelle s'impose après une perception esthétique et passionnelle.

Nous avons pu rapprocher ces oppositions entre saisies ou régimes cognitifs des types de signes, soit l'indice, l'icône et le symbole, qui disposent de relations diverses entre les éléments qui les constituent et orientent le processus interprétatif vers certains types de saisie cognitive. Les articulations discursives abordées sous l'angle de la cognition ont ainsi pu être abordées de sorte à donner une vue plus concrète sur une conception encore très théorique.

<sup>319</sup> Comprise ici comme la portée de la saisie cognitive : plus l'étendue est grande, plus la cognition prime sur le sensible.

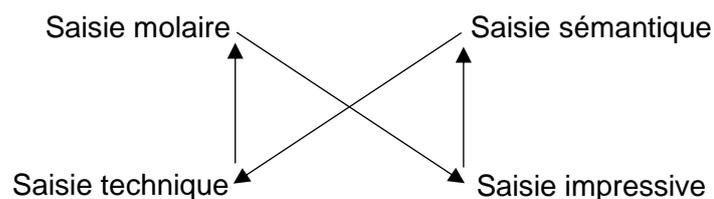
Cette logique syntagmatique mène à questionner également les relations de nature cognitive entre le dispositif sonore et les autres modalités sensorielles et discursives qui composeront le marquage de site.

Enfin, nous avons vu également que la saisie technique ne peut être appréhendée uniquement par le discours sonore, puisqu'il est par nature impressif. Néanmoins, s'il est inclus dans un dispositif muséal de sorte qu'il constitue un métadiscours sur le marquage et les savoirs dégagés par les recherches, il peut ainsi contribuer à une saisie technique et molaire et être conçu sous des formes complémentaires que sont le marquage et la communication au sens large du programme mémoire.

## Conclusion

La rationalité de la cognition est déjà en puissance dans les autres rationalités que sont l'action et la passion, puisque ces dernières agissent sur elle et la génèrent. Elle constitue ainsi un niveau de pertinence où les objets de savoir, c'est-à-dire les représentations qui sont données au sujet cognitif, sont soumis à des comparaisons pour créer de l'information.

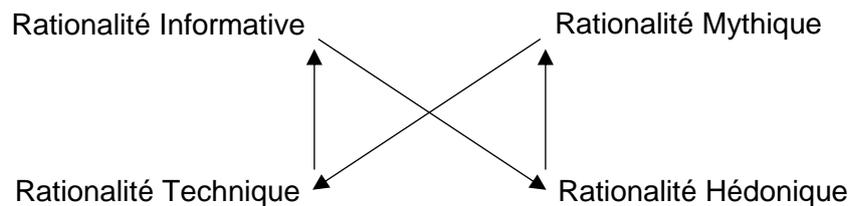
Fontanille a complété la pensée de Geninasca, ce dernier ayant posé que les *saisies* étaient des principes fondamentaux de la *logique de la découverte* – de la dynamique cognitive. Ces saisies, données au nombre de quatre par Jacques Fontanille, sont autant de « modes d'appréhension » de la découverte. Il les représente dans le carré sémiotique suivant :



Ces manières de faire sens se distinguent par le type de relation qui leur est propre. La *saisie molaire* fonctionne par inférence ou référence, soit des relations externes au discours, des relations fondées entre des figures et leur référent. Elle constitue, avec la *saisie sémantique*, l'opposition de base dans la logique de la découverte. La saisie sémantique fonctionne donc par des relations internes au discours, à travers des « *solidarités schématiques et catégorielles* »<sup>320</sup>. Le carré ci-haut ne désigne pas seulement des positions de termes qui entretiennent des relations de contrariété (*molaire vs sémantique* ; *technique vs impressive*) ou de contradiction (*molaire et impressive* ; *sémantique et technique*) : les flèches indiquent les mouvements d'un parcours entre modes d'appréhension. La *saisie impressive* est ainsi propre aux perceptions globales, et relations entre ces perceptions : le rythme, la tension\* et l'esthétique sont les configurations essentielles de cette appréhension du savoir ; elle est également le levier de l'innovation discursive qui se stabilise dans la *saisie sémantique* – elle permet donc la négation d'une *saisie molaire* où l'information n'est pas vraiment neuve pour arriver à la découverte et l'innovation discursive. La *saisie technique* constitue la négation de la *saisie sémantique*, en réduisant les relations holistiques du couple *saisie impressive-saisie sémantique* à des relations précises, locales, et réduit ainsi la complexité du sens pour en donner une vision positiviste et référentielle.

<sup>320</sup> FONTANILLE J., *op.cit.*, p.239.

Les quatre saisies assument leurs propres valeurs cognitives ; la saisie molaire introduit des valeurs « *référentielles et informatives* », la saisie sémantique des valeurs « *esthétiques et symboliques, voire mythiques* », la saisie impressive des valeurs « *sensibles* » et passionnelles et la saisie technique, des valeurs « *techniques et scientistes* »<sup>321</sup>. Ces valeurs donnent des rationalités : le sens du terme *rationalité* est exactement le même que celui utilisé pour les rationalités du discours que sont l'action, la passion et la cognition. En effet, on retrouve sur le plan cognitif des rationalités du discours identifiables par les valeurs qu'elles proposent. Ces rationalités sont ainsi représentées :



Ces rationalités indiquent donc des orientations pour la conception d'une signalétique sonore, que l'on prenne le son comme une morphologie unique ou comme un ensemble de morphologies constitutives d'un discours.

Ce cadre théorique nous permet de comprendre un peu plus les valeurs cognitives introduites par des types de morphologie sonore<sup>322</sup>. Tout d'abord, le son est éminemment impressif, il passe par une modalité sensorielle dont les relations telles que le rythme, la tension et l'esthétique composent l'essence du mode d'appréhension sonore.

Les rationalités cognitives nous ont permis de nourrir la réflexion sur les possibilités offertes par le son en vue de faire sens. La réflexion sur les théories de l'origine du sens, notamment, qui donne les postures de l'absolutisme et du référentialisme, est un peu plus précise alors que nous observons trois façons – hypothétiques, toujours – de signifier par le son. Une première<sup>323</sup> axée sur les qualités sensorielles et passionnelles (saisie impressive/rationalité hédonique), une deuxième axée sur la structure interne du discours sonore, ses oppositions et ses valeurs (saisie sémantique/rationalité mythique) et une troisième où la morphologie sonore ne peut passer que par un lien avec un référent externe (saisie molaire/rationalité informative).

Nous nous sommes par ailleurs fondé sur les relations propres à chaque type de saisie, de sorte à en tirer des axes de conception du discours sonore et de la signalétique de site. Nous avons fait l'analogie entre ces relations et la typologie des signes de Charles Sanders Peirce, plus précisément selon la triade classique indice – icône – symbole. Grâce à ce rapprochement, nous avons précisé les trois axes principaux de conception du marquage sonore en relation avec son référent potentiel<sup>324</sup>. C'est ainsi que nous avons non seulement pu observer des types de relation entre expression et contenu, mais également proposé à travers l'icône une méthode, certes « intuitive », de conception sonore faisant communiquer

<sup>321</sup> *Ibidem*, p.247.

<sup>322</sup> Évidemment, lorsque nous parlons ici de « types de morphologie sonore », ces types sont encore très schématiques et théoriques.

<sup>323</sup> L'ordre n'ayant pas d'importance, car il ne décrit pas une logique hiérarchique ou syntagmatique.

<sup>324</sup> Le /passage du temps/ à travers l'altération physique et sonore, et à travers les évolutions culturelles (indice) ; l'objet /déchet radioactif enfoui/ avec les articulations potentielles du /danger/ (icône) ; et l'existence du site de stockage de déchets radioactifs/ (symbole).

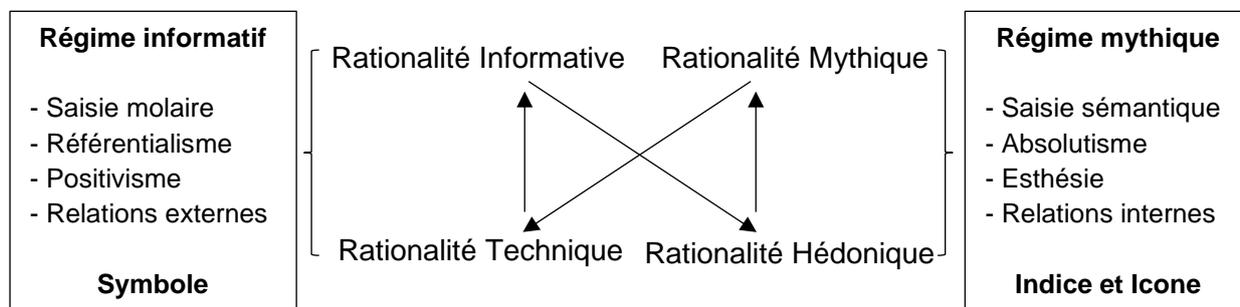
les contenus de deux réalités sémiotiques différentes : le discours sonore et le référent (/radioactivité souterraine/).

L'éventualité de concevoir un marquage sonore segmenté, c'est-à-dire en plusieurs temps et dont chaque morphologie précédant ou succédant les autres contribue à la création du discours, nous a mené à penser des structures syntagmatiques fondamentales qui reposent sur un enchaînement de saisies. Chaque « instant » de ce marquage disposerait d'une valeur cognitive dominante, composant ainsi une articulation des valeurs cognitives en vue de créer des discours et des effets de sens différents. Deux progressions majeures ont été présentées, chacune allant d'un régime cognitif à l'autre. Ces régimes regroupent chacun deux saisies et leurs rationalités respectives : le *régime informatif* est propre au couple *saisie technique-saisie molaire* (ou rationalité technique et rationalité informative), et le *régime esthétique et mythique* est propre au couple *saisie impressive-saisie sémantique* (ou rationalité hédonique et rationalité mythique). Nous avons vu que les types de signes peirciens pouvaient être liés à cette dichotomie<sup>325</sup>, soit l'indice et l'icône qui appartiennent au régime esthétique et mythique, et le symbole<sup>326</sup> qui appartient au régime informatif. Le passage d'un régime à l'autre par les expressions sonores successives présente des schémas tensifs opposés : l'un présente une détente cognitive allant de l'esthésie à la référence, l'autre présente une augmentation passionnelle allant de la référence à la sollicitation sensorielle.

Les considérations théoriques décrites opèrent des rapprochement et liens que l'on peut résumer et schématiser. Nous avons ainsi différentes oppositions, portant sur différents plans de pertinence, qui nous pouvons superposer :

absolutisme vs référentialisme
relations internes vs relations externes
saisie sémantique vs saisie molaire
rationalité mythique vs rationalité informative

Nous pouvons répartir ces oppositions par rapport au carré sémiotique des rationalités cognitives, en faisant également figurer la typologie peircienne du signe :



<sup>325</sup> Précisons bien dans le cadre de notre recherche. On ne peut prétendre à élargir cette affirmation à l'ensemble des signes pouvant être regroupés sous cette typologie, étant donné la complexité et la diversité des signes et des discours qui composent le monde signifiant.

<sup>326</sup> Une fois de plus, nous parlons bien de *symbole*, et non de symbolique.

Sur un plan plus large, celui du programme mémoire pris dans l'entièreté des productions de discours, nous avons proposé une configuration du son qui pourrait correspondre à la *saisie technique* : des métadiscours sur la signalétique sonore et ses recherches dans un dispositif muséal porteraient une valeur informative et en cela permettraient à la fois de servir la communication autour du stockage de déchets et du programme mémoire, et de servir le recueil de données « brutes » analysables en vue d'enrichir les connaissances sur la perception sonore<sup>327</sup>.

Enfin, nous avons jusqu'alors abordé le parcours signalétique à travers les saisies cognitives, prenant le discours sonore isolément. La possibilité d'un « marquage collaboratif » a été mentionnée et, en ce sens, nous considérerons la signalétique sonore par les relations qu'elle peut entretenir avec les autres supports et discours du marquage de site au chapitre suivant.

---

<sup>327</sup> Bien sûr, cet aspect précis implique de mettre en place un protocole et des moyens techniques et financiers supplémentaires, il est donc vu comme un plus, mais n'est pas nécessaire. L'aspect communicatif d'un discours sur les recherches et la signalétique, en revanche, conserve toute sa pertinence.

## Conclusions

Ce chapitre a été l'occasion de présenter une ouverture des problématiques et possibilités conceptuelles propres à une signalétique sonore ayant pour fonction de contribuer à l'établissement, la transmission et la durabilité d'une mémoire collective autour des déchets radioactifs. Les faisceaux d'entrées à la problématique de communication générale, même si l'on se cantonne à la modalité sonore, sont nombreux. À cet égard, nous avons proposé une première approche par le biais d'une lecture sémiotique en laquelle nous voyons l'opportunité de segmenter le point de vue sur la problématique, tout en ouvrant le champ de vision à des problématiques spécifiques. Ces problématiques étant relevées à travers la segmentation du discours en rationalité distinctes, action, passion, cognition (Fontanille, 2003), nous disposons d'une première organisation des questions attenantes au projet de signalétique sonore.

Ainsi, nous avons pu nourrir les questionnements propres à la conception signalétique, lesquels se traduisent par des axes mettant en tension deux manières opposées de concevoir la signalétique de site, et par des suggestions plus concrètes fondées sur la manière de faire sens par le marquage sonore. La quantité des possibles n'est certainement pas épuisée, et nous poursuivrons ces propos d'un point de vue plus technique en chapitre III. Le versant épistémologique a lui aussi fait l'objet de remarques fondamentales concernant l'orientation des recherches : nous avons pu identifier les problèmes liés à l'appréhension de notre objet « son » dans un souci de pertinence et selon une première critique herméneutique.

### ***Pistes pour une conception de la signalétique sonore***

Les objectifs principaux du programme mémoire sont de créer une conscience de l'existence du site de stockage, de créer une mémoire de cette conscience et de communiquer et favoriser la transmission de cette mémoire. Dans ce cadre, le marquage de site a pour fonction principale de faire savoir l'existence du site d'enfouissement, sa nature, et possiblement son caractère potentiellement dangereux (il le serait en cas d'intrusion dans les galeries ou de forage). En cela, la signalétique est censée jouer sur un ordre cognitif en informant, et en empêchant par là tout comportement pouvant nuire à l'intégrité du stockage, et des êtres vivants en surface.

Cela implique, pour entreprendre la mise en place d'une signalétique sonore, de questionner la capacité informative du son. Une première gradation a été proposée selon que le message diffusé est censé informer ou alarmer.

Mais l'objectif informatif d'un marquage sonore doit prendre en compte les résistances qui viendront s'opposer à la bonne réception des messages. Ainsi l'entropie ou l'humain sont les deux sources fondamentales pouvant s'opposer à l'émission et la réception des messages, ainsi qu'à la transmission mémorielle. En ce sens, deux axes fondamentaux orientent les recherches à mener pour viser une pérennité du programme mémoire et du marquage de site : d'une part dans le sens d'une pérennité structurelle et physique du dispositif de marquage, et d'autre part dans le sens d'une identification des formes sémiotiques durables.

Or, l'hypothèse de l'oubli a été écartée, pour le moins en tant que principe dirigeant nos recherches. Une conception signalétique fondée sur cette hypothèse impliquerait tout d'abord l'objectif communicationnel et mémoriel du programme mémoire, ensuite elle appliquerait une forte contrainte sur le dispositif physique permettant de diffuser les sons, et par conséquent sur la morphologie sonore en elle-même – et donc le ou les messages(s) transmis. L'objectif est alors d'établir une mémoire collective pérenne, et le marquage de site viserait ainsi à porter une certaine quantité et qualité d'information, tout en *rappelant* au visiteur l'existence du

stockage et sa présence sur le lieu marqué. Cela nous mène à envisager un dispositif dynamique, c'est-à-dire dont le caractère évolutif et l'adaptabilité sont pris en compte dès la première conception.

Considérant cela, nous avons relevé une tension dans la conception signalétique, qui varie du caractère adaptable, *évolutif* du dispositif de marquage à sa qualité et sa valeur *durable*. En effet, si l'on souhaite émettre des messages dont la prétention est de créer et porter un mémoire pérenne, la durabilité physique et morphologique reste une valeur majeure dans la communication et dans la conception des messages. Cette tension est donc un problème central à résoudre à terme concernant la mise en place d'un marquage de site ;

### **Axe évolutif vs durable relatif au dispositif physique**

**Pérennité structurelle**



**Dispositif évolutif**

Notons que, l'hypothèse de l'oubli étant écartée, l'expression du danger perd de sa pertinence, puisqu'il ne s'agit plus d'anticiper une information à transmettre pour porter à la connaissance d'individus dans l'ignorance vis-à-vis de l'existence du site les caractéristiques de celui-ci.

Concernant la morphologie sonore, un certain nombre de contraintes (pollution sonore, perception en tant que nuisance) viendront infléchir l'aspect final des messages de sorte qu'ils ne soient pas perçus comme désagréables et qu'ils soient conçus en accord avec le cadre paysager et topographique dans lequel ils seront inscrits. En ce sens, des recherches sur l'écologie sonore et l'analyse de scènes acoustiques seront à mener, notamment dans le but de concevoir des messages sonores qui fassent saillance sur le « fond » dans lequel ils seront immergés, tout en respectant le paysage sonore pour ne pas devenir une source de pollution auditive.

À la suite de ces constats, nous avons dégagé une liste des objectifs à atteindre dans le processus de conception du marquage sonore :

- Le *marquage de site* implique une durabilité physique prenant en compte l'entropie et les résistances humaines<sup>328</sup>.
- Les *discours sonores* doivent disposer d'une durabilité sémiotique.
- La durabilité sémiotique doit être mise en relation avec un potentiel mnésique de la *morphologie sonore*, laquelle trouve son fondement dans l'activité cognitive.
- Le *dispositif sonore* doit disposer d'une marge évolutive, pour envisager les retours d'expérience et les évolutions culturelles voire perceptives.
- Il doit faire partie, autant que possible, d'une communication inclusive et bidirectionnelle favorisant, à terme, la dynamique d'une communication horizontale.

Le régime de l'action a été l'occasion d'observer la dimension pragmatique des objectifs du marquage. Nous avons exprimé la possibilité pour celui-ci d'inclure des relations variées entre le visiteur et le marquage de site, selon qu'il est inclus ou exclu du site de stockage et du processus de diffusion du son. Ainsi les logiques d'*éloignement*, de *détournement*, de *localisation* et d'*inclusion* donnent autant de possibilités de diriger le sujet dans une logique de

---

<sup>328</sup> Durabilité physique qui n'est pas nécessairement la condition de la pérennité de la mémoire, mais une valeur constitutive des messages émis.

conjonction ou de disjonction. Cette logique nous a permis de relever les deux axes de conception suivants :

### Axe *conjonction vs disjonction* relatif au rapport sujet / site d'enfouissement

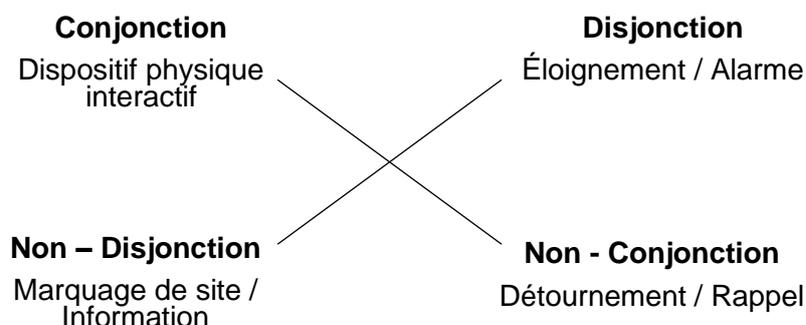


Cet axe étant associé à l'inclusion ou l'exclusion du sujet vis-à-vis du dispositif de marquage sonore, nécessitant ou non une intervention humaine pour fonctionner ponctuellement :

### Axe de l'*inclusion vs exclusion* relative au dispositif physique



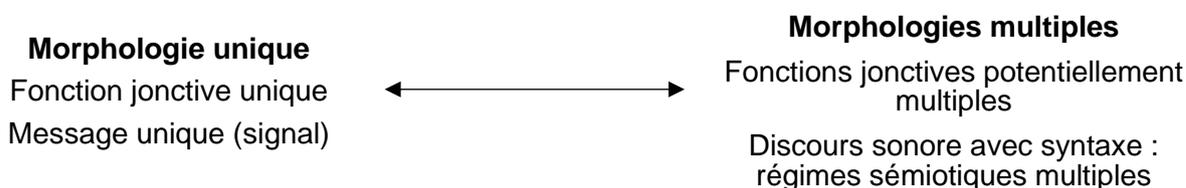
Nous avons, au sujet des logiques de conjonction et de disjonction, relié le principe de gradation informationnelle aux différentes configurations possibles, dans l'idée non pas d'établir des relations immuables entre une qualité informationnelle et une dynamique jonctive précises, mais de montrer comment il est possible de composer les différents faisceaux conceptuels dans une logique cohérente. Ainsi le carré sémiotique ci-dessous représente-t-il les compositions principales selon leurs logiques d'opposition :



Nous voyons alors comment la *disjonction* du sujet vis-à-vis du (i) du site de stockage, et (ii) du dispositif physique de la signalétique, est corrélé à l'alarme en tant que valeur informative dysphorique et impliquant un éloignement physique du sujet fondé sur la catégorie thymique\* (la sensation fondamentale). À l'inverse, la *non-disjonction* impliquant une localisation par le marquage de site est corrélée à l'information, qui ne dispose pas de logique disjonctive ni de valeur dysphorique.

Cette diversité des compositions et des choix de conception signalétique nous mène à relever la possibilité de concevoir le marquage sonore non seulement à travers une seule forme sonore, une seule composition avec sa propre dynamique jonctive, mais par des formes et messages multiples. Nous relevons ainsi un autre axe, tel que :

### **Axe de l'unicité vs multiplicité des morphologies de la signalétique sonore**



L'idée d'un marquage disposant d'une multiplicité de formes et de messages introduit la possibilité d'une syntaxe du discours sonore. Cette syntaxe peut s'appliquer à la nature de l'information transmise, à l'instar des suggestions de la Human Interference Task Force dans le rapport technique de 1984<sup>329</sup>. Nous avons vu, en nous appuyant sur les travaux de Sophie Anquetil et Vivien Lloveria<sup>330</sup>, qu'une gradation de l'information pouvait être incluse au sein même du marquage. La syntaxe alors envisagée était celle d'une détente cognitive, fondée sur des actes de langages successifs allant de l'acte directif à l'acte assertif, et passant par l'acte expressif, autrement dit débutant en périphérie par une dissuasion émotionnelle qui se termine au centre par un développement des informations et connaissances sur le site de stockage.

Au vu de ces suggestions, il serait intéressant d'observer si le son est capable de décliner des messages selon cette graduation informative. Bien que l'empirisme tende à répondre par la positive (les sons d'alarme sont des actes directifs, et les sons de confirmation et d'interaction sur les systèmes d'exploitation vont de l'acte assertif à l'acte directif), nous tenterons, par des enquêtes qualitatives, d'explorer cette capacité informationnelle sonore par le biais du découpage information – avertissement – alerte – alarme.

La question des actes de langage a été abordée alors que nous considérions la rationalité de la passion. Cette partie a été le lieu de développements théoriques et d'ouverture aux problématiques épistémologiques soulevées par un projet de communication sonore aussi vaste et « ambitieux » que le programme mémoire. Mais avant de reprendre ces points, nous relèverons qu'une interrogation des théories sur l'origine du sens dans la musique nous a donné une opposition théorique intéressante à exploiter pour schématiser les dynamiques sémiotiques en jeu dans la signification sonore et concevoir la signalétique de site.

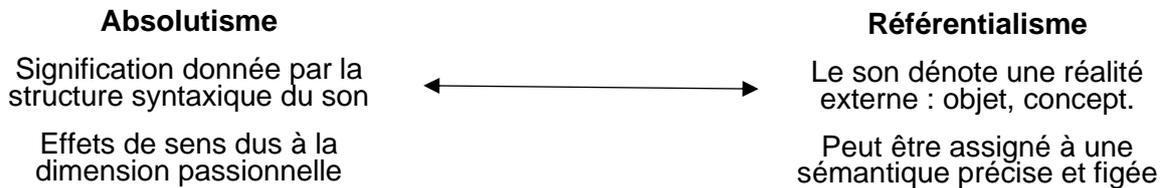
Les catégories *absolutiste* et *référentialiste* nous fournissent un aperçu sur des manières différentes de faire sens par le son : ainsi l'absolutisme fonctionne par logique interne au discours sonore, et le référentialisme postule que le sens passe par la mise en signes de réalités externes à l'expression sonore (originellement musicale). Nous avons une nouvelle tension conceptive, cette fois propre au fonctionnement du discours sonore et aux niveaux de

<sup>329</sup> 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.

<sup>330</sup> 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.

pertinence de chaque catégorie : l'une est, dans le discours sonore, éminemment passionnelle, l'autre déploie une sémantique dans une relation symbolique.

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



Cette tension peut faire l'objet d'un déploiement syntaxique au sein du marquage de site. Comme nous l'avons relevé, une fois ces notions rapprochées des variations internes au parcours induit par le marquage – et telles que suggérées par rapport de 1984 et les travaux sur les actes de langage –, nous constatons une évolution allant d'un discours sonore « absolutiste » (acte directif, alarme) à un discours sonore « référentialiste » (acte assertif, information).

En examinant le régime discursif de la cognition, nous avons vu comment un discours peut favoriser l'émergence de saisies aux valeurs cognitives opposées. Ainsi le son est une modalité sensorielle essentiellement *impressive*. Pour autant, nous pouvons appréhender des conceptions d'expression sonore à travers les quatre types de saisies (molaire, sémantique, impressive, technique) avancées par Fontanille<sup>331</sup>, et les rationalités cognitives qu'elles impliquent. Comme l'absolutisme et le référentialisme, les saisies sémantique et molaire décrivent des discours (ou des « moments » discursifs) fonctionnant par des relations respectivement externes et internes. Nous avons développé les possibilités de conception d'un marquage sonore à partir de ces relations, notamment à travers la typologie peircienne du signe, par l'indice, l'icône et le symbole<sup>332</sup>. Nous avons notamment questionné la nature du référent que le message sonore devrait adopter, ainsi que la relation sémiotique donnée par les différents types de signe.

Selon l'indice, nous retenons les quatre pistes suivantes :

- Le marquage sonore conçu comme *indice de l'écoulement du temps* : le dispositif physique est élaboré en anticipation de son usure. L'altération physique de la structure est assumée et anticipée de sorte que la morphologie du son évolue également avec l'usure.
- Dans la même idée, un marquage qui laisse observer les différences entre un *avant* et un *après*. Le dispositif serait réactualisé (par l'installation d'une version « récente ») à intervalles réguliers, ceci permettant d'observer les effets du temps (ici l'érosion) sur le mécanisme et le son en comparant les anciennes et nouvelles structures.
- Troisième et dernière déclinaison de l'indice de l'écoulement temporel, le principe est similaire au précédent, mais cette fois le dispositif n'est pas reproduit à l'identique. Les changements liés aux réactualisations portent à la fois sur le dispositif physique et sur la morphologie sonore, la comparaison se fait alors sur les différences de conceptions en fonction du contexte spatio-temporel et culturel qui les a élaborées.

<sup>331</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 2003, sur la base des trois premières saisies de Geninasca.

<sup>332</sup> En ne prenant en compte, dans un premier, que la morphologie sonore.

Ces trois premières déclinaisons invitent le visiteur à observer l'impact du temps sur les artefacts hérités des générations passées.

- Enfin, la qualité indicielle du son peut être exploitée non pas au sein du marquage mais dans le cadre de la communication du programme mémoire, à travers des enregistrements conservés et diffusés dans un cadre muséal.

L'icône suggère que le son ressemble à ce à quoi il renvoie (le déchet radioactif enfoui). Dans cette perspective, le son assumerait sa qualité fondamentalement *impressive* pour faire sentir au visiteur la nature de la réalité à l'origine de tous les marquages et discours produits autour du site. Il s'agirait de concevoir un son dont les traits caractéristiques seraient fondés sur le modèle perceptif de l'objet-référent, modèle perceptif que l'on peut approcher par une description sémantique<sup>333</sup>.

Enfin, le symbole suggère qu'une morphologie sonore soit établie en tant qu'expression liée à un contenu, dont le rapprochement (en termes sémiotiques, la sémiose ou le rapprochement de l'expression/signifiant et du contenu/signifié) est arbitraire et culturellement construit. Il servirait de rappel aux visiteurs, pour qui l'écoute du son évoquerait soit l'enfouissement de déchets radioactifs, soit le programme mémoire dans sa globalité.

Les saisies et leurs valeurs cognitives peuvent aussi constituer une syntaxe du marquage de site, les visiteurs évoluant d'une rationalité cognitive à l'autre ; par exemple, de la rationalité informative à la rationalité mythique ou encore de la rationalité hédonique à la rationalité informative. Deux parcours fondamentaux sont donc envisagés : celui d'une tension passionnelle et celui d'une détente cognitive<sup>334</sup>. Les saisies permettent toutefois d'envisager des parcours plus complexes, notamment lorsqu'il s'agira d'appréhender les interactions entre la signalétique sonore et les autres supports de marquage.

Pour finir de relever les pistes de conception, la *saisie technique* peut être assurée par le son s'il est inclus dans un dispositif muséal. Conçu en complémentarité du marquage et de tous autres types de discours, il s'agirait de créer une communication, un commentaire sur la signalétique sonore et les recherches menées pour la concevoir, et nourrir la mémoire collective à long terme. En tant que vulgarisation des recherches et réflexions menées sur la manière de communiquer, le programme (et plus spécifiquement le son) apporterait une vue technique et critique sur ses productions et sa communication. Cela nourrirait également une idée d'ouverture à l'événement, aux évolutions culturelles et aux informations émanant des populations réceptrices. De plus, un dispositif de recueil de verbalisations portant sur des perceptions sonores pourrait nourrir les recherches d'une matière première à traiter, en même temps qu'elle inclurait les visiteurs dans le processus de « création » de connaissances.

La question de l'inclusion rejoint la tension relevée entre la pérennité structurelle du dispositif physique et sa durabilité : la communication ainsi envisagée tend à rendre l'émetteur/destinateur ouvert aux évolutions et aux informations émanant du récepteur/destinataire. Le caractère évolutif viendrait alors servir une inclusion des destinataires de sorte à favoriser la transmission, qui, à terme, demande que destinateur et destinataires soient confondus car de même appartenance : les cultures doivent prendre en charge la mémoire et la transmettre de génération en génération.

---

<sup>333</sup> Pour plus de précisions, voir le développement pp.122-126.

<sup>334</sup> Voir le détail p.138.

## **Pistes de recherches**

La rationalité de la passion nous a mené à des considérations majoritairement épistémologiques. Étant à la base du déploiement du sens, elle questionne les articulations entre les différentes rationalités du discours (action, passion, cognition) et entre les strates de la signification sonore. Elle représente un lieu central considérant que le son, tel que nous le comprenons dans le cadre de ces recherches<sup>335</sup>, est une réalité se dévoilant par l'esthésie : par les sensations qu'il procure, qui deviendront perception après mouvements interprétatifs introduits par le sujet percevant, conditionnés par son expérience et son appartenance culturelle, ainsi que par la situation d'écoute qui contribue largement au code en vigueur au moment perceptif donné.

En abordant les strates de déploiement du sens, nous avons suggéré de viser une congruence entre ces niveaux. Cette suggestion tend à répondre au constat de l'insuffisance d'une signature sonore liée à l'Andra, au programme mémoire ou au site de stockage. La « signature sonore » reste une construction culturelle et arbitraire, qui n'envisage que peu l'articulation entre fondement perceptif et sémantique, ou alors de manière empirique. Ainsi, le caractère essentiellement culturel en fait un signe parmi tant d'autres, amené à disparaître. La congruence en question passerait par le partage de qualités entre la morphologie sonore (l'expression), les contenus sensibles associés, les figures qu'elle évoque, et la sémantique associée (le contenu). La congruence ainsi décrite a pour objectif de faciliter l'intersubjectivité, apporter une cohérence et une identité au discours sonore, permettre une efficacité sémiotique et la durabilité de la sémiose. Nous avons avancé qu'il s'agit d'un pan majeur des recherches en sémiotique sonore en vue de la création d'une signalétique porteuse d'une mémoire collective pérenne.

Pour envisager cette congruence, il faut d'abord comprendre comment le son fait sens. Décrire des strates de déploiement du sens est une chose, mais notre description reste lacunaire et se fonde majoritairement sur les propositions de la sémiotique européenne, à l'instar du parcours génératif de la signification\*.

Envisagé comme un langage, nous avons suggéré d'observer comment le son est découpé. En effet, à travers la notion d'*isomorphisme*, nous avons vu que le langage opère des découpages sur les deux plans de l'expression et du contenu – les découpages devant être superposables d'un plan à l'autre. À l'exemple de la perception des couleurs par des francophones, le langage segmente un continuum pour lui donner une forme : nos découpages du spectre visuel en /rouge/, /marron/, /vert/, /blanc/, etc., ne sont pas les mêmes sur toute la surface du globe. Il s'agit d'une grille culturelle qui conditionne notre perception du monde. Il s'agit alors de comprendre comment nous découpons le continuum sonore et catégorisons le divers sensible qui nous est « donné », et qui plus est observer ce qui peut être commun à travers les découpages possibles.

Or, aborder le son comme un *langage* ne va pas nécessairement de soi. À cette approche d'appartenance européenne (Hjelmslev, Greimas) vient contraster une sémiotique plus axée sur la perception, la phénoménologie et les apports théoriques de Ch. S. Peirce. Cette dernière cherche à décrire les découpages opérés sur des sensations données, appartenant à un monde physique continu (le « son » avant qu'il ne soit son), pour les construire en perceptions, lesquelles sont tributaires de mouvements perceptifs induits par le sujet percevant. Ces deux sémiotiques adoptent des postures théoriques différentes pour approcher notre objet. Il faudra,

---

<sup>335</sup> C'est-à-dire essentiellement non verbal.

à terme, éclairer la possibilité ou non d'un équilibre entre ces postures, et/ou adopter une approche qui permette de comprendre les « mécanismes » de déploiement du sens avec le plus de pertinence possible pour la problématique de communication par le son dans le cadre du programme mémoire.

À propos de Charles Sanders Peirce et de l'horizon théorique déployé à sa suite, l'observation de possibilités de conception du signe sonore à partir de la triade *indice – icône – symbole* nous a menés à relever des problématiques sous-jacentes. Lorsqu'il s'est agi de considérer l'icône comme signe sonore, nous avons relevé la nécessité de questionner l'iconicité sonore : Rossana de Angelis<sup>336</sup> a montré qu'il était possible d'exprimer le danger de manière transculturelle et transgénérationnelle à travers les icônes visuelles (pictogrammes), cela passant par la représentation du corps biologique de l'homme dans un référentiel spatial commun (haut vs bas) et par des mouvements. Si l'iconicité visuelle est ainsi possible et pertinente pour la conception d'une signalétique transculturelle et transgénérationnelle, il faudra appréhender la capacité des expressions sonores à porter des qualités spécifiques, fondées sur une relation iconique, et, à terme, tester leur efficacité à échelle transculturelle et transgénérationnelle<sup>337</sup>. Les propos de Rossana de Angelis portent toutefois sur une expression du danger, alors que notre approche préconise d'envisager l'iconicité sonore – que l'on pourrait décrire comme la capacité à générer des figures « stables »<sup>338</sup> – dans un cadre plus large, étant donné que l'expression du danger n'est, *a priori*, pas la valeur fondamentale que l'on souhaite exprimer par le son.

Pour clore ce résumé sur l'iconicité, nous avons suggéré que deux types d'iconicité sonore étaient envisageables dans le cadre du programme mémoire : l'iconicité « absolue », envisagée en fonction du référent /déchets radioactifs enfouis/, et l'iconicité intermodale, c'est-à-dire celle qui envisage des rapports de ressemblance entre l'expression sonore et les autres supports discursifs composant le marquage de site.

Enfin, et pour conclure sur les apports de la partie traitant de la passion, nous avons relevé un élément théorique pouvant servir d'outil méthodologique. Pour rappel, la passion est le lieu du sensible, des affects et des émotions. Au fondement du monde sémiotique, le sujet est avant tout confronté à des *présences*, des instances occupant un espace et disposant de qualités particulières dans le monde sensible et signifiant. Ces présences apparaissent d'abord par la perception d'une *intensité* visée, laquelle peut ensuite être saisie dans son occupation spatio-temporelle, soit dans son *étendue*. Le rapprochement de ces deux données (intensité et étendue) peut être représenté au sein d'un espace dit *tensif*, sous forme de schéma. C'est ainsi que des positions apparaissent dans cet espace tensif pour les objets, sujet, entités qui composent le monde sensible. Ces positions donnent des valences, qui vont ensuite donner naissance à des valeurs, un système de valeur, et par conséquent des discours signifiants.

La sémiotique tensive étudiant les rapports entre perception, espace tensif et apparition de valeurs, a été introduite par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg<sup>339</sup>, puis développée par

---

<sup>336</sup> DE ANGELIS R., « Universaux linguistiques et universaux sémiotiques. Recherches préliminaires pour la conception de pictogrammes pour la signalisation du danger », *op.cit.*

<sup>337</sup> Le principe d'iconicité, bien que largement développé dans le cadre de signes visuels, n'est pas l'exclusivité des phénomènes propres à l'image. Voir BORDRON J.F., *L'iconicité et ses images*, Paris, Formes Sémiotiques, PUF, 2011.

<sup>338</sup> Nous reviendrons sur ce point plus longuement lorsque nous traiterons la question de l'iconicité sonore.

<sup>339</sup> FONTANILLE J., ZILBERBERG C., *Valence/valeur*, Limoges, PULIM, 1996. ; *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998.

ce dernier<sup>340</sup>. Ses représentations schématiques de positions données par une qualité (intensité) et une quantité (étendue) permettent d'observer des oppositions fondamentales dans le milieu sensible, et des parcours de déploiement dans l'espace tensif (voir les schémas de la *décadence*, de l'*ascendance*, de l'*amplification* et de l'*atténuation* pp. 91-92). Ces représentations de données fondamentales propres à un objet de perception – avant qu'il ne soit objet – peuvent servir la schématisation de profils sonores en vue d'observer comment s'articulent les figures et les valeurs sur la base de ces profils que l'on pourra opposer et catégoriser. L'idée est donc de partir de représentations tensives du son pour schématiser l'expression sonore à travers une appréhension première, un niveau sensible fondamental, pour les confronter aux déploiements sémantiques et symboliques qui leurs sont associés, et comprendre comment s'articulent le sensible et l'intelligible au sein de la perception sonore.

Cette lecture de la problématique sonore au sein du programme mémoire nous a donc permis d'appréhender les questions sémiologiques sous-jacentes par le prisme d'une grille théorique découpant le discours en trois rationalités, action, passion et cognition. Le pragmatique, le sensible, et l'informatif y ont été considérés de sorte à ouvrir les problématiques auxquelles les recherches sur la signalétique sonore sont et vont être confrontées, tout en s'efforçant d'apporter de premiers éléments de réponse à travers des déclinaisons de conception. Ces déclinaisons et considérations ne sont pas exhaustives, mais elles indiquent déjà une part des choix fondamentaux que les chercheurs et décideurs devront faire pour concevoir la signalétique sonore.

Il nous faut à présent compléter cette première approche en considérant les variables qui s'offrent aux concepteurs du marquage de site et de la communication par le son, au-delà du prisme des rationalités du discours observées jusqu'à présent.

---

<sup>340</sup> ZILBERBERG C., *Essai sur les modalités tensives*, Paris/Amsterdam, Benjamins, 1981. ; *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

### **PARTIE III. Marquage de site et conception signalétique : quelles variables pour la conception d'une morphologie sonore ?**

---

Nous avons vu au chapitre précédent comment il est possible d'envisager les fonctions du son et différentes modalités de conception selon le point de vue de la morphologie et d'un discours\* sonore construit dans un enchaînement syntaxique de formes sonores différentes. Il faut également ouvrir le champ des possibilités de conception selon les différents faisceaux d'influence et d'interaction qui entrent en jeu dans le discours de la signalétique de site. Deux angles d'approche permettront de compléter cette première ouverture sur la problématique : les interactions au sein du discours global (relatif au marquage de site), et les variables qui conditionneront la conception de la signalétique sonore ainsi que la réception des messages. Le son en lui-même, puisqu'il constitue notre objet d'étude essentiel, sera développé plus longuement dans les prochaines parties du présent compte-rendu des travaux.

Afin d'introduire ces deux points, nous discuterons plus précisément le problème de la projection temporelle (envisageons-nous une signalétique pour le moyen ou long terme ?), et de la future disposition spatiale du site. Cela nous permettra de faciliter l'appréhension des possibilités et d'apporter une meilleure visualisation malgré le niveau d'abstraction par lequel il nous faut passer.

Nous questionnerons ensuite le statut du marquage sonore vis-à-vis du marquage global. Plusieurs apports théoriques pourront orienter la conception du marquage dans les interactions entre messages et entre supports. À partir d'eux, des stratégies discursives se profilent. Elles impacteront le sens général du marquage de site, ainsi que la relation entre les sujets-visiteurs et les contenus qui seront portés par le marquage.

Le tableau des interactions entre les différents éléments constitutifs du marquage de site (qui ne se résume pas aux marqueurs) sera enfin complété par une vue générale sur les variables anticipables, et externes à la morphologie sonore à proprement parler. Nous préciserons ainsi ce qui constituera et donnera forme, *in fine*, au discours sonore *in situ*, en approchant notamment la question du *contexte*.