

**Université Lumière Lyon 2**

**Ecole doctorale : 3LA (lettres, langues, linguistique et arts)**

**Faculte des lettres, sciences du langage et arts**

*Equipe de recherche : ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissages,  
Représentations)*

**Présence de l'objet et identité des  
marques de luxe : approche socio-  
sémiotique**

par Maria CHALEVELAKI

Thèse de doctorat de Sciences du langage

sous la direction de Louis PANIER

soutenue le 12 décembre 2007

Composition du jury :

Nadine GELAS, professeur à l'université Lumière Lyon 2

Louis PANIER, professeur à l'université Lumière Lyon 2

Denis BERTRAND, professeur à l'université Paris 8

Andrea SEMPRINI, maître de conférences HDR à l'université Lille 1

□

*A ma mère qui m'a donné la vie...*

*A mon père qui y a donné du sens*

*A mon frère qui y a ajouté son sourire...*

*Enfin, à tous ceux qui m'aiment, que j'aime et qui rendent  
ma vie PRESENTE...*

## Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité - pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, le distribuer et le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

## REMERCIEMENTS

*Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance et ma gratitude sincère et chaleureuse à Monsieur le Professeur Louis Panier, qui a initié et dirigé ma recherche. Sa compétence, sa rigueur, sa disponibilité, ses encouragements, ainsi que sa gentillesse et sa compréhension m'ont permis d'apprendre et ainsi de mener à bien ce travail.*

*Je remercie vivement les professeurs Nadine Gelas, Denis Bertrand, Jacques Fontanille, et Andrea Semprini d'avoir accepté de participer à mon jury de thèse.*

*Toute ma reconnaissance aux enseignants et spécialistes de la sémiotique et de la mode, avec qui j'ai eu l'opportunité d'entamer des discussions très enrichissantes.*

*Un grand merci aux amis qui ont accompagné ce travail durant mon séjour en France : Fabien Illareguy, Dominique Alexandre, Stéphane Massa, Hui-Ju (Inès) et Polina Mouratidou.*

*Merci énormément à Yvonne Trouillet, Hela Sassi, Magda Dargentas, Ralph Balez, Olivier Stéphane, Hervé Baudouy, Quitterie et Mathias qui ont contribué par leurs relectures à la finition de cette thèse.*

*Un clin d'œil plein de complicité et d'amitié à Martine Groccia et Josiane Illareguy qui m'ont soutenue dans mes recherches.*

*A tous mes amis en Grèce qui m'ont supportée dans tous les sens du terme. Leur amour inconditionnel et leur soutien ont été les meilleurs moteurs pour accomplir ce long et fort intéressant voyage. J'espère être à la hauteur de leur amitié.*

*A ma famille bien aimée. Sans leur amour inestimable et leur confiance solide, rien ne vaudrait la peine.*

*A toutes les belles personnes qui ont croisé mon chemin et qui m'ont appris tout ce qui n'est pas écrit dans les livres.*

## INTRODUCTION

Le présent travail, intitulé ‘Présence de l’objet et identité des marques de luxe : approche socio-sémiotique’, est basé sur deux axes en apparence éloignés. Le premier, théorique et issu de la sémiotique générale, implique la présence et l’objet. Le second, issu de la sémiotique appliquée concerne la mode et la construction de l’identité des marques. La mode et en particulier le vêtement de haute couture seront étudiés dans leur dimension sensible. L’identité de la maison de couture sera construite à partir des effets de présence provoqués au sein de la collection dans laquelle le vêtement est perçu.

Ce projet de thèse s’inscrit dans une époque où le courant de réflexion sémiotique s’oriente vers des questions d’inspiration phénoménologique. La discipline s’éloigne de ses origines linguistiques au profit du sensible. La signification est conçue dans sa genèse. La présence, la perception, le sensible et l’affect redéfinissent le cadre sémiotique en insérant des perspectives intéressantes certes, mais peu explorables, ce qui pourrait mettre à risque les édifices solides de la sémiotique.

Au long de la thèse nous allons aborder la question suivante : Comment la sémiotique du continu qui considère le sens dans sa production (*sémiotique de la présence*) s’articule-t-elle avec la sémiotique du discontinu (*sémiotique du discours*) qui elle s’intéresse à la réception du sens ?

Nous choisissons de traiter les questions autour du sensible du point de vue de la sémiotique du discours et du texte. L’approche discursive constitue pour nous la condition *sine qua non* de la sémiotique qui peut, à la fois, intégrer des notions telles que l’affect et le pathémique et assurer en même temps qu’il n’y ait pas de débordements de la discipline.

Une proposition à caractère socio-sémiotique particulièrement intéressante pour affronter les nouveaux défis émerge dans le dernier ouvrage de Landowski, intitulé *Passions sans noms*. Tout en respectant la tradition sémiotique du discours, l’auteur « ajuste » les questions autour du sensible, du corps et de la présence, aux théories de la sémiotique dite « standard ». De son côté, Geninasca a une autre approche axée sur la théorie du discours. L’auteur de *La parole littéraire* traite les questions relatives au sensible et au rythme selon les différentes saisies du sens (*cf. saisie impulsive*).

Le discours, le texte et toutes les problématiques de la sémiotique actuelle vont trouver un terrain solide d'application dans le domaine de la mode, domaine qui pour sa part va amener de nouvelles perspectives pour la sémiotique du discours et du texte. A cause de son caractère à la fois excessif (le luxe et l'extravagance sont des éléments indispensables de la haute couture) et extrêmement rigoureux (les codes et les règles régissent l'une des plus grandes industries de France), la haute couture présente un intérêt particulier. Elle doit à la fois augmenter les degrés de présence (tendance vers l'excès) et par conséquent les degrés de phorie chez le sujet, et en même temps assurer un certain équilibre. L'identité de chaque marque est le croisement d'une rencontre entre le sensible et l'interprétation en tant que pratique sémiotique.

Du fait que le vêtement de haute couture est par définition un objet social, nous qualifierons notre approche de *socio-sémiotique*. Semprini, l'un des pionniers de la socio-sémiotique de l'objet, utilise les théories sociologiques afin d'élaborer une théorie de l'objet. Nous appellerons socio-sémiotique la pratique d'interprétation au service de la construction des objets. Ainsi, c'est en tant qu'entité perçue et lue que l'objet possède un statut socio-sémiotique. La sémiotique appliquée est selon nous une forme de socio-sémiotique. Elle doit ses origines à Floch et rend possible un dialogue dynamique avec d'autres disciplines, comme, par exemple, la communication.

Dans ce contexte, la question de la présence sollicite une relation dynamique entre objet, discours et sujet. L'objet (*vêtement*) se présente à quelqu'un (*sujet spectateur-lecteur*) dans un ensemble signifiant (*collection-discours*). Le discours, grâce à son élasticité, permet la création de tensions en son intérieur. En même temps, les qualités sensibles sont organisées et régularisées par l'intervention du sujet en tant que lecteur. La marque est envisagée comme un macro-signe avec un plan de l'expression et un plan du contenu. Le vêtement de haute couture en tant qu'objet sera étudié dans sa globalité, dans sa dimension textuelle et plastique. Le discours journalistique va nous procurer une terminologie des valeurs de mode. Nous allons voir comment chaque marque construit ses valeurs et comment le plastique « habille » ces configurations sémantiques. La gestion rythmique et tensive de ces valeurs dévoilera l'identité de chaque maison de couture.

Le sujet intervient dans son rôle actif de lecteur des textes verbaux (premier chapitre de la deuxième partie de la thèse) et des textes plastiques (deuxième et troisième chapitre de la deuxième partie) en tant que sujet percevant, sujet lecteur. Les notions du texte, et par conséquent de la lecture, sont aussi orientées vers des objets non verbaux. L'intérêt de notre travail réside à établir une corrélation du plastique et du verbal comme éléments de construction de l'objet (vêtement) et de l'identité de la marque. Nous allons traiter le verbal tel qu'il est présenté dans le discours journalistique (commentaires de la collection) et le plastique sera présenté sous forme de photogrammes issus des images-collections sur internet.

A l'aide de la sémantique interprétative (*opérations interprétatives*) de Rastier et de la sémiotique tensive (*rythme, tempo*) de Fontanille et Zilberberg, nous mettons au cœur de la problématique de la présence de l'objet le discours, tel qu'il est défini par Geninasca et Panier (CADIR). Les qualités rythmiques et plastiques (tensives) du vêtement vont nous permettre d'aborder sa dimension sensible. Les opérations interprétatives assurent les conditions d'une bonne visibilité-lisibilité et donnent une place primordiale au sujet d'énonciation (lecteur-interprète). La double nature de notre objet d'étude à la fois entre présence, avec des effets modulaires, et quête d'équilibre, effectuée avec l'intervention interprétative du lecteur, justifie à notre avis, notre choix méthodologique qui met ensemble des théories qui ne paraissent pas à première vue compatibles. La pratique de la lecture qui est une pratique signifiante accentue le caractère socio-sémiotique de la présence. Le texte devient donc le lien de « rencontre », le lieu de présence de l'objet au sujet.

Notre thèse sera composée de deux parties. La première concernera les questions sur l'objet, la présence et la mode. La deuxième sera consacrée à l'analyse du vêtement, comme objet de sens à construire. Le premier chapitre de la première partie portera sur la question de l'objet. Le parcours de l'objet tel qu'il est abordé dans la sémiotique générale et visuelle nous conduira vers d'autres notions. La figure par exemple s'intègre à notre problématique sur la perception : elle souligne le potentiel créatif du discours (effets de décalage entre l'objet de sens commun et l'objet mis en discours). Dans le deuxième chapitre de la première partie, nous traiterons la question de la présence. Nous effectuerons un parcours historique de la question et étudierons les différentes approches concernées.

Dans le chapitre sur la mode, nous étudierons l'objet en tant qu'objet socio-sémiotique et en particulier comment la présence et l'objet s'articulent dans une perspective (socio)sémiotique.

Les collections étudiées dans le premier chapitre de la partie analyse concerneront la haute couture 2001 (printemps-été), 2001-2002 (automne-hiver), 2002 (printemps-été), 2002-2003 (automne-hiver), et 2003 (printemps-été) des maisons françaises : Ungaro, Dior, Gaultier, Givenchy, Lacroix, Valentino, Versace. Dans le deuxième chapitre de la partie analyse, nous nous intéresserons aux collections printemps-été 2003 et dans le dernier chapitre aux collections automne-hiver 2002-2003.

Dans la deuxième partie, le premier chapitre est consacré à la construction verbale de l'univers micro-sémantique de la marque. Le deuxième chapitre portera sur la dimension plastique (*plan de l'expression*) du vêtement et sera mis en corrélation avec le discours verbal (*plan du contenu*) développé dans le premier chapitre. Le dernier chapitre enfin sera consacré au rythme comme instance qui organise les qualités sensibles du vêtement (dans les collections-discours) et à partir de laquelle sont établies les corrélations tensives entre le sémantique et le plastique.

## **PARTIE I : OBJET, PRESENCE, MODE**

# CHAPITRE I : LE STATUT SEMIOTIQUE DE L'OBJET

## 1. INTRODUCTION

La tradition de la sémiotique narrative a privilégié depuis longtemps, l'étude de l'objet et notamment son rapport avec la valeur. Tout le parcours de la sémiotique narrative est basé sur la relation du sujet avec un objet de quête, un objet de valeur. La publication de *De l'imperfection*<sup>1</sup> signale un tournant au sein de la sémiotique. Cet ouvrage accompagné de *Sémiotique des passions*<sup>2</sup> a provoqué un bouleversement aux fondements même de la discipline. L'intérêt porté à la question du sensible, à la perception et à la sémiotique des objets offre de nouvelles perspectives autour de l'objet dans ses modes de présence. L'approche est désormais phénoménologique et l'étude de la valeur est considérée d'un point de vue tensif.

La réorientation vers la phénoménologie nécessite selon nous une redéfinition du cadre sémiotique. Des questions concernant l'accueil de nouvelles problématiques dans son champ de recherche — sans mettre en danger les acquis longuement et sûrement établis — doivent se poser. L'adaptation aux besoins actuels devrait être envisagée dans une optique de dialogue et d'élargissement des horizons scientifiques, et non pas dans une perspective de destruction des théories considérées périmées ou obsolètes, au nom de la modernisation.

Notre point de vue envisage les modes de perception de l'objet (le vêtement de haute couture) dans le cadre d'une sémiotique du discours. Au sein de la sémiotique, le vêtement (ou la mode en général) constitue depuis longtemps un sujet qui offre de riches possibilités d'étude : le vêtement dans le discours verbal (discours journalistique), le vêtement dans sa dimension visuelle (photographie de mode) et le vêtement plastique ou encore le vêtement comme prothèse<sup>3</sup>. Dans notre thèse, nous avons opté pour l'étude du vêtement en tant qu'objet plastique, tel que manifesté dans la présentation de diverses collections (défilés de mode) et aussi dans sa prise en charge (construction) par le discours verbal.

---

<sup>1</sup> GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987.

<sup>2</sup> FONTANILLE J., GREIMAS A.J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet CHALEVELAKI M., « Le vêtement : une prothèse esthétique » in *Sémiotique et esthétique* (dir) PAROUTY-DAVID F., et ZILBERBERG C., Limoges, Pulim, 2003, pp.403-412.

Dans ce chapitre sur l'objet qui nous conduira vers la question de la présence, nous allons examiner le statut de l'objet sémiotique et comment celui-ci sera renouvelé suite aux nouvelles problématiques de la discipline. Nous allons ainsi effectuer un parcours historique qui étudiera le rapport (syntaxique) Sujet-Objet (et valeur) au sein de la sémiotique narrative, puis l'influence de la *Sémiotique des passions* à la sémiotique de l'objet. Dans le paragraphe qui traite du monde naturel, nous élaborerons la théorie dans une perspective de sémiotique générale (signe, référent) et de l'énonciation. La nature de notre objet d'étude va nous amener à réfléchir sur la façon dont la sémiotique visuelle aborde la question de l'objet. Tout au long de ce parcours, nous allons constater le glissement de l'objet vers la notion de figure, ce qui souligne le caractère dynamique et enrichissant du sujet étudié.

## 2. (SUJET)-OBJET-(VALEUR)

### 2.1. L'objet au sein de la sémiotique générative

La place occupée par l'objet dans la sémiotique narrative est d'une importance majeure. Dans le cadre du parcours génératif de la signification, et plus précisément au niveau sémio-narratif, l'objet est l'actant syntaxique cible «visé» par un sujet en quête d'un objet de « désir ». La première définition des actants est d'identifier une position actantielle par la relation qu'elle entretient avec une autre position. Le sujet est donc déterminé et construit par sa relation avec l'objet ; il n'y a pas d'objet sans sujet et inversement. Les deux termes interdéfinissables doivent toujours être co-présents. Greimas, afin de décrire l'existence sémiotique de l'objet, va emprunter à Hjelmslev sa définition de l'objet « réduit à des points d'intersection de ces faisceaux de relations »<sup>4</sup>.

Le caractère différentiel de l'objet qui lui confère le statut de valeur linguistique<sup>5</sup> est introduit d'une part, par la définition de l'objet en tant que « distinct de l'acte de penser (ou de percevoir) et du sujet qui le pense (ou le perçoit) »<sup>6</sup>, et d'autre part, du fait d'être connaissable par « ses déterminations (appréhendées comme des différences se profilant sur l'objet) et non en soi »<sup>7</sup>. L'objet est ainsi considéré comme un simple lieu de fixation et d'investissement des valeurs : « Ce qui est essentiel pour l'homme, c'est la

---

<sup>4</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p.259.

<sup>5</sup> GREIMAS A.-J., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p.21.

<sup>6</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *op. cit.*, p.258.

<sup>7</sup> GREIMAS A.-J., *op. cit.*, p.21.

quête et la manipulation des valeurs (leur appropriation, leur attribution, etc) ; les objets ne les objets ne l'intéressent que dans la mesure où ils constituent des lieux d'investissement des valeurs »<sup>8</sup>.

L'objet visé est alors envisagé comme « un prétexte, (...) un lieu d'investissement des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet à lui-même »<sup>9</sup> et ce sont ses déterminations (valeurs) qui sont les véritables cibles du sujet. Pour Greimas<sup>10</sup> « la reconnaissance d'une valeur permet donc de présupposer l'objet en tant que lieu syntaxique de sa manifestation ».

L'objet est donc déterminé — à part sa relation avec les autres positions (rapport S-O) dans l'énoncé d'état (définitions syntaxiques-déterminations « inter-actantielles<sup>11</sup> ») —, par des définitions morphologiques, propres à sa structure interne, qui sont faites à l'aide des investissements modaux. Les catégories modales, vecteurs de surplus de sens, modulent d'une façon qualitative les formes de la présence de l'objet, en le surdéterminant d'une part, et en affectant d'autre part l'existence modale du sujet d'état : « La relation entre le sujet et l'objet, qui définit le sujet en tant qu'existant sémiotiquement, se trouve dotée d'un « surplus » de sens, et l'être du sujet se trouve modalisé d'une manière particulière »<sup>12</sup>.

Les quatre types de modalités (pouvoir, vouloir, devoir et savoir), sont les « attracteurs » qui rendent les objets « désirables » auprès des sujets. Ce sont les valeurs investies dans les objets qui sont désirables (et non les objets eux-mêmes) et acquièrent donc l'appellation des valeurs modales. Par exemple, un actant objet est investi par la valeur /liberté/. La valeur liberté, inscrite dans l'objet disjoint du sujet, constituera la visée du parcours narratif du sujet, qui, lui, pour sa part, est doté des compétences modales (faire être du sujet) qui sont les conditions préalables pour la réalisation de son parcours.

A partir de la relation Sujet-Objet (S-O), dans le cadre de la syntaxe narrative, et de sa surdétermination modale, le mode d'existence de l'objet apparaît sous quatre formes,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>11</sup> Nous empruntons ce terme à BERTRAND D., *Précis de Sémiotique Littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 192.

<sup>12</sup> GREIMAS A.-J., *Du sens II, op.cit.*, p.95.

relativement à ses conditions de jonction avec le sujet de l'énoncé d'état. Nous parlons alors d'objet actualisé, à partir du moment où, il devient disjoint d'avec le sujet, et réalisé, lorsqu'il est conjoint avec le sujet. En réalisant son Programme Narratif (PN), le sujet rend réelle la valeur, qui n'était que visée et se réalise lui-même. Tout objet antérieur à la jonction, n'a pas d'existence réelle, mais possède des valeurs virtuelles qui sont projetées dans le carré sémiotique (niveau profond et élémentaire) et sont en attente d'être actualisées et/ou réalisées dans le cadre du programme narratif : « (...) sujet (...) doit d'abord être instauré comme *sujet virtuel*, en possession de valeurs dont la *réalisation* annulera leur statut des *valeurs virtuelles*»<sup>13</sup>.

Et aussi:

*«Trouver un objet c'est l'appréhender comme valeur venant de nulle part et établir la relation première entre lui et le sujet. Perdre un objet, par accident, destruction ou oubli, ce n'est pas seulement se disjoindre de lui, c'est abolir toute relation avec lui, en détruisant en même temps le sujet dans son statut d'étant sémiotique»*<sup>14</sup>.

Le cadre du transfert des valeurs est celui d'une syntaxe de caractère topologique. Les objets-valeurs sont situés à l'intérieur d'énoncés narratifs. Les relations de l'objet et du sujet et le rôle du discours pour la réalisation du parcours narratif effectué par le sujet, sont expliquées ainsi par Greimas :

*« C'est dans le déroulement syntagmatique que la syntaxe rejoint la sémantique : l'objet syntaxique qui n'est que le projet du sujet ne peut être reconnu que par une ou plusieurs valeurs sémantiques qui le manifestent. La reconnaissance d'une valeur permet donc de présupposer l'objet en tant que lieu syntaxique de sa manifestation »*<sup>15</sup>.

2.2. *Sémiotique des passions* et *De l'imperfection* : deux ouvrages culminants pour l'avenir de la sémiotique de l'objet.

La *Sémiotique des passions* inaugure une remise en cause des questions de base. La perception et le sensible, questions centrales du livre, apparaissent avant la publication de l'ouvrage toujours en corrélation avec les langues naturelles. Le langage était la force motrice qui unissait, comme un pont, l'être humain avec la réalité extralinguistique. L'homme était considéré comme « condamné » de passer par le langage pour accéder au monde.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.23.

Depuis la *Sémiotique des passions*, l'axe d'intérêt pour Greimas devient l'homme non comme un être langagier, mais aussi comme un être affectif. Avant la parution de *Sémiotique des passions*, le rôle du langage, dans la conception sémiotique, englobait et primait sur toutes les activités humaines. Avec *Sémiotique des passions*, il n'est plus le point indispensable qui lie le monde naturel avec le sujet de connaissance. Les questions qui attirent l'intérêt de l'auteur de *Sémiotique des passions* sont aussi les (pré)-conditions de signification. Le sens est examiné dans sa genèse, sous tous ses modes de production. Le langage a donné sa place aux conditions tensives et phoriques, et le corps (instance proprioceptive) devient le vecteur de l'homologation de deux espaces : l'espace extéroceptif (qui concerne le monde extérieur) et l'espace intéroceptif (l'espace mental du sujet). Le sujet cognitif succède au niveau phorique et tensif, qui fonctionne comme un flux recevant toutes sortes de valeurs thymiques (précondition préalable de la signification). Le niveau phorique, antérieur à toute sémiotique, est le palier du continu : une masse thymique, un flux d'énergie, tel est le monde du sentir, où il n'est pas encore possible de connaître, mais seulement d'être sensible. C'est le lieu d'une syntaxe des modalités de l'univers affectif et passionnel, et la force qui déclenchera le parcours génératif de signification, qui lui, contrairement au niveau des préconditions, est l'étape des discontinuités, des transformations, des syncopes, des débordements et des contradictions.

L'implication des notions du corps, de la perception et du thymique, comme modes de production de la signification, nous rappelle les thèses de Petitot, qui insère dans le parcours génératif du modèle greimassien, une composante dite esthétique. Dans le cadre de la théorie greimassienne, Petitot<sup>16</sup> interroge le parcours génératif en lui dotant d'un « avant coup du sens » présupposant des universaux censés être toujours là. Avec les structures anthropologiques de l'imaginaire<sup>17</sup>, il essaie d'intégrer cet imaginaire comme chair (le *leib* husserlien, c'est à dire un corps sentant-sensible) au « sens » greimassien. Pour Petitot, l'instance d'émergence de la signification est une instance asémantique, qui prend la forme des prégnances thymiques, des affects préexistants à tout sémantisme. Ce n'est qu'avec l'intervention du destinataire, par la conversion figurative, que ces prégnances thymiques se convertissent en valeurs axiologiques :

« *La théorie narrative consisterait alors à montrer :*

---

<sup>16</sup> PETITOT J., *Morphogenèse du Sens*, Paris, PUF, 1985.

<sup>17</sup> Par le terme imaginaire, Petitot entend des composantes thymiques et affectives qui précèdent tout sémantisme et qui n'ont pas encore subi la subjectivation.

- i) *que, sous l'évidence discursive et figurative, les structures actantielles servent de « canaux » de diffusion pour des prégnances imaginaires ;*
- ii) *qu'il existe des formes archétypales de circulation pour ces prégnances ;*
- iii) *que le dévoilement des sèmes prégnants immanents ne peut se faire qu'en reconstruisant la façon dont l'axe paradigmatique s'est projeté sur l'axe syntagmatique »<sup>18</sup>.*

Pour Petitot les structures sémio-narratives (le niveau le plus profond et le niveau narratif de surface) sont supérieures à celles des structures discursives qui ne sont que l'habillage discursif de ces dernières. Petitot opte pour le sémio-narratif, car s'y trouvent les prégnances asémantiques (des prégnances biologiques innées et inconscientes chez l'homme qui même si elles peuvent être lexicalisées restent d'une signification intrinsèque). Ces prégnances asémantiques peu nombreuses universelles et archétypales vont être présentées à l'homme par la syntaxe anthropomorphe via la syntaxe narrative de surface. Les prégnances asémantiques ne peuvent être représentées (ce qui pourrait être notamment le cas de la sémiotique discursive), car asémantiques. Petitot avec cette préférence du sémio-narratif et de l'imposition du global sur le local, stipule ainsi que les structures actantielles servent de canaux de diffusion pour les prégnances. Il prône pour une sémiotique morphodynamique et topologique<sup>19</sup>. Dans ce cadre, l'objet n'est qu'une position vide, un support pour les valeurs.

A l'instar de Petitot, Greimas et Fontanille, parlent du niveau tensif et thymique de la précondition du sens, qui est antérieur à toute sémiotique<sup>20</sup>. Cette étape instaurée dans l'édifice génératif vient entre autres combler l'hiatus qui existait avec la théorie sémiotique classique entre le continu et le discontinu. L'univers sémiotique apparaissant comme un univers saccadé, avec plein d'interruptions, de transformations. Rien ne démontrait un univers précédent ou suivant, qui pourrait unifier un monde dit discontinu avec un autre continu et tensif.

Dans *Sémiotique du visible*, Fontanille expliquant la tentative effectuée avec *Sémiotique des passions* écrit :

---

<sup>18</sup> PETITOT J., *op.cit.*p.221.

<sup>19</sup> Inspirée par la théorie des catastrophes.

<sup>20</sup> FONTANILLE J., GREIMAS A.J., *op.cit.*, pp.25-26.

*« Le fonctionnement des passions en discours oblige à reconsidérer la base perspective de l'existence sémiotique, à faire la place à une sémiotique du continu et de la tensivité, à remanier l'ensemble du parcours génératif, et à prendre en compte la praxis énonciative dans la formation des grilles culturelles connotatives. La question qui se pose, finalement, c'est : « Par où commencer <sup>21</sup>? » Car, si l'on mesure bien maintenant l'étendue du chantier, il reste à le mener à bien »<sup>22</sup>.*

La question clé dans cet extrait qui démontre bien la philosophie derrière la *Sémiotique des passions*, c'est ce « par où commencer ? ». En effet, tout l'intérêt épistémologique de cet ouvrage est une pré-sémiotique présumée et indispensable pour le déroulement de la sémiotique. Le niveau pré-sémiotique qui fournit les préconditions de la signification étudie ainsi la signification à partir de sa genèse. L'espace tensif, espace qui accueille les effets de type continu apparaît selon Fontanille, dans les discours concrets. Contrairement au niveau sémio-narratif, dont l'engendrement des structures discontinues produisent des complexités, sans forcément tenir compte des modulations et des chevauchements continus, l'espace tensif permet l'articulation et l'homogénéisation entre les deux types d'état du sujet qui définissent son statut : d'une part l'état des choses (avec l'être qui dans ce cas est un état jonctif) et d'autre part les états d'âme (l'être est dans ce cas caractérisé comme un état modal). Les deux types d'état se confrontant dans le même espace, provoquent des modulations qui relèvent de la tensivité. L'espace tensif est le lieu où ces deux forces contradictoires essaient de l'emporter l'une sur l'autre. L'instance de la tensivité concerne le sujet de la perception, un sujet ou plutôt un corps sensible, qui relève de la phorie. Avant tout procès cognitif, précède une instance où le corps devient l'attracteur de tout effet tensif provenant de l'environnement extérieur (espace extéroceptif) tandis que l'environnement intérieur (espace intéroceptif), lui — le corps propre (espace proprioceptif) — devient une sorte de régulateur, arbitre, qui essaie d'équilibrer le flux d'énergies :

*« La phorie serait donc l'effet, sur le corps propre du sujet percevant, des variations de rapports de force dans l'espace tensif où il est plongé. Elle permet au corps propre de défendre son intégrité au sein des forces qu'il ressent, en particulier en les rééquilibrant par le jeu de son propre énergie : le sursaut, le transport, le frémissement, la langueur, etc., seraient donc, en tant qu'expressions, la manifestation des recherches d'équilibre (ou de déséquilibre) du corps propre dans le jeu de tensions qu'il reçoit de son environnement »<sup>23</sup>.*

Ou encore plus loin :

---

<sup>21</sup> Nous soulignons.

<sup>22</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF., 1995, p.21.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.7.

*«La synthèse des deux articulations possibles du continuum énergétique qu'on postule en deçà de toute sémiotique cognitive, la tensivité phorique, repose donc sur un sujet sentant-percevant, qui déploie à partir d'un corps une activité perceptive. Cette première articulation constitue la base de l'espace tensif : une activité perceptive pour saisir le plan de l'expression, une activité sentante pour assurer la cohésion ou l'éclatement de l'expression du contenu»<sup>24</sup>.*

Le corps percevant est la médiation qui transforme le monde en sens. Le langage, ancien facteur d'homogénéisation du sens, est remplacé par le corps (=proprioceptif) qui unifie l'intéroceptif et l'extéroceptif et institue une équivalence formelle entre les « états de choses » et les états d'âme du sujet : afin que « les figures du monde ne puissent « faire sens » qu'au prix de la sensibilisation que leur impose la médiation du corps »<sup>25</sup>.

### 2.2.1. Objet, valeur valence

Une nouvelle notion vient s'insérer à la *Sémiotique des passions*, c'est **la valence**. La valence est définie « comme une ombre qui suscite le pressentiment de la valeur » ou encore comme le pressentiment par le sujet protensif de cette ombre de valeur, l'enveloppe semblable à celle du cocon qui donne à se manifester plus tard sous la forme plus articulée de l'inchoativité. Les rapports de la valence avec l'objet de valeur de la sémiotique greimassienne classique sont décrits de cette façon :

*« L'objet syntaxique est une forme, un « contour » d'objet comparable à celui que projette devant lui le sujet lors de la perception de la Gestalt et qui est codéfinitionnel du sujet ; l'objet de valeur est un objet syntaxique investi sémantiquement ; Mais- et c'est la clé- l'investissement sémantique repose sur une catégorisation issue de la valence elle-même. Il est clair, par exemple, que la phrase de Vinteuil ne propose pas à proprement parler un objet de valeur ; elle désigne d'abord une valence, par sommation, puis à partir de cette valence, un type d'objet syntaxique se dessine comme « valable pour le sujet », sans qu'on puisse savoir encore quel est son investissement sémantique »<sup>26</sup>.*

Comme le sujet est défini du point de vue sémantique par la valeur qu'il vise, la valeur est dépendante de sa part de la valence, qui est le régulateur contrôlant les propriétés syntaxiques adoptées par le sujet. La valence est l'au-delà de la valeur, « valeur de la valeur », investie dans l'objet. La valeur, conçue dans un contexte du discontinu, est insuffisante pour décrire des états d'âme : La valence relève de l'espace continu phorique, qui comme une masse totale et thymique, va déclencher à l'étape suivante, la

---

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> FONTANILLE J., GREIMAS A.J., *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.47.

catégorisation des valeurs projetées dans le carré sémiotique, espace discontinu des systèmes de valeurs.

Bertrand définit ainsi la valence:

« *Condition d'existence et d'apparition des valeurs. Les valences constituent donc un préalable à la fixation des valeurs qui définissent les axiologies établies dans le discours (cf. la négociation des équivalences). Elles se rapportent à la sensibilisation des objets et forment le fondement des croyances que propose le discours. J. Fontanille a montré par exemple, que chez Eluard les valences sont inchoatives : cela signifie que les choses ne peuvent être valorisées que si elles sont saisies dans leur commencement (aube, réveil de l'amante, naissance de l'enfant, élan de l'oiseau, prémices d'un sentiment, etc) »<sup>27</sup>.*

Après avoir constaté les nouveaux termes utilisés dans *Sémiotique des passions*, nous allons voir comment les termes déjà traités dans la théorie greimassienne classique, sont repris dans le nouvel édifice. Nous allons nous consacrer notamment à la reprise de l'objet et du sujet sémiotique. Dans l'épistémologie des états des âmes, et la logique d'une tensivité continue, qui assure les préconditions de la signification, les actants sujets et objets, protagonistes dans la syntaxe narrative, peuvent être considérés comme des effets source (pour le sujet) et effets cible (pour l'objet) ; ils ne sont que des ombres des sujets et des objets. Il s'agit des protoactants non encore catégorisés : avant d'entrer dans la syntaxe narrative, il n'y a qu'un véritable sujet (ou effet source). Les sujets de la syntaxe narrative sont les presque sujets dans l'espace phorique et les objets étaient des ombres de valeurs avant de devenir des positions prêtes à accueillir l'investissement des valeurs. Pour reprendre Husserl, nous ne pouvons pas parler encore des positions actantielles, mais nous pouvons parler de prototypes d'actants, des presque-sujets et des presque-objets, de la protensivité du sujet et de la potentialité de l'objet.

L'objet n'est rien d'autre qu'une forme syntaxique qui s'offre comme différentes positions proposées au sujet au sein de la catégorie. Il se définira par conséquent à ce niveau comme un ensemble de propriétés syntaxiques, qui apparaîtront comme de simples contraintes imposées au parcours du sujet.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la *Sémiotique des passions* marque avec *De l'imperfection* un point crucial pour l'avenir de la sémiotique. *De l'imperfection* se base également sur les questions d'esthétique, du sensible et dépasse les édifices classiques de la sémiotique greimassienne. Est-ce un nouveau défi méta-sémiotique avec, en

---

<sup>27</sup> BERTRAND D., *op.cit.*, p. 267, entrée « Valence ».

perspective, de nouvelles problématiques, de nouvelles hypothèses sur de nouveaux objets d'étude ou s'agit-il de questions qui appartiennent à la sphère de la phénoménologie, ce qui risque mettre en jeu les limites de la sémiotique ?

« *Vouloir dire l'indicible, peindre l'invisible. Vaines tentatives de soumettre le quotidien ou de s'en sortir : quête de l'inattendu qui se dérobe, et pourtant les valeurs dites esthétiques sont les seules propres, les seules, en refusant toute négativité à nous tirer vers le haut. (...)L'imperfection apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le sens* »<sup>28</sup>.

Ces deux extraits esquissent très bien le cadre général de cet ouvrage. La tentative ambitieuse de parler de choses dont on ne peut pas parler ou d'esquisser ce qui ne peut pas être vu, en d'autres termes, parler du paraître (simulacre des choses) qui est imparfait, mais en même temps le seul moyen d'arriver à l'être inaccessible des choses (objet réel), a l'air paradoxal<sup>29</sup>.

En effet, l'objectif de la *Sémiotique des passions* est de se présenter comme un projet de remontée du « discours génétique et générateur » à sa source « génératrice »<sup>30</sup>. La sémiotique doit donc articuler la « continuité » ou la totalité « tensive » et « phorique » qui échappe au sujet. Dans *De l'imperfection*, la saisie esthétique postule la coïncidence des opposés dans une « co-genèse paradoxale ou abyssale de l'affectif, de l'intelligible et du sensible »<sup>31</sup>.

Les ressources de l'expérience esthétique génératrice du monde se retrouvent au palier le plus profond de la sémiosis, lieu de prédilection pour une possibilité espérée d'une fusion totale du sujet au monde : « il convient d'imaginer un palier de « pressentiment » où se trouveraient, intimement liés l'un à l'autre, le sujet pour le monde et le monde pour le sujet »<sup>32</sup>.

La saisie esthétique, la perception, le corps, le sensible, le continu et la relation S-O, deviennent des termes qui seront (re)travaillés à partir de l'épistémologie sémiotique sur les passions. En effet, la saisie esthétique, prédominant cet ouvrage, est définie comme

---

<sup>28</sup> GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, op.cit., p.99.

<sup>29</sup> A ce sujet, cf. : « *Bien qu'il cache l'être (ou peut-être pour cette raison même, c'est lui, le paraître, qui seul peut signifier l'être et jusqu'à un certain point-sait-on jamais- le révéler, au moins indirectement* ». LANDOWSKI E., « Le sémioticien et son double », in LANDOWSKI E. (dir.), *Lire Greimas*, Limoges, PULIM, 1997, p.231.

<sup>30</sup> FONTANILLE J., GREIMAS A.-J., op.cit., p.7.

<sup>31</sup> BUCHER G., « De la perfection de la théorie à l'imperfection des lettres », in *Lire Greimas*, op.cit. p. 176.

<sup>32</sup> FONTANILLE J., GREIMAS A.J., op.cit., p.25.

le parcours du sujet de la perception affecté par le monde extérieur agissant sur lui. La relation du sujet de la perception et du monde extérieur (objet de la perception) n'est plus une relation qui déclenche à partir du sujet en quête d'un objet de valeur. La relation est maintenant renversée et c'est l'objet qui menace le sujet de l'absorber<sup>33</sup>. Il ne s'agit pas d'une conjonction attendue et programmée, mais plutôt d'un syncrétisme total, asymptotique, d'une fusion momentanée entre le sujet et le simulacre de l'objet. A partir de la rencontre du sujet avec l'objet esthétique, il n'y a plus deux actants conjoints et bien distincts l'un de l'autre. Greimas parle de saisie esthétique quand pour quelques instants l'objet devient corps, une masse unique avec le sujet de la perception. En parlant d'expérience esthétique, Greimas ne fait pas allusion à la beauté esthétiquement parfaite ou artistique, mais à un excès, un surplus perceptif, un accident<sup>34</sup> qui provoque une fracture identitaire chez le sujet<sup>35</sup>. Le moment crucial de changement d'isotopie (du sujet cognitif, on passe au sujet pathémique ou non-sujet) assure une ouverture à la plénitude de la signification. Pour la conversion du sujet cognitif à un sujet passionnel, voire esthétique, l'embrayeur sera le corps du sujet percevant, nouvel opérateur indispensable pour déclencher le mécanisme passionnel. L'instance corporelle est le seul médiateur et garant qui unit le sujet au monde et qui rend le monde amorphe et insignifiant en une forme signifiante. « C'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens ». L'axe de la signification est donc redéfini, comme d'ailleurs dans la *Sémiotique des passions*, par le corps percevant et sensible. *Corps, esthesis, passion* sont les termes qui sont de nouveau retravaillés comme les protagonistes de la genèse de la signification. Le passage de l'insignification chaotique à un monde de forme signifiante, de la transformation du sensible en sens, se marque par des tensions inscrites sur le corps : des tremblements et des frémissements qui peuvent être décrits comme des interruptions, des écarts, des fractures ressentis corporellement par l'être humain et qui font passer le sujet de façon assez violente et brute à une autre isotopie : le corps s'ouvre et se referme, à la recherche d'une forme apte à réguler l'irruption des stimuli sensibles en les convertissant en émotion<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, *op.cit.*

<sup>34</sup> DORRA R., « Le souffle et le sens », in *Lire Greimas*, *op.cit.*, p.186.

<sup>35</sup> Panier parle de « faille » lorsqu'il traite la dimension figurale des grandeurs figuratives. Voir à ce sujet, le développement dans le chapitre suivant de la thèse.

<sup>36</sup> DORRA R., *op.cit.*, p. 186.

L'objet est considéré dans ce contexte sous l'angle phénoménologique. Comme la signification se dirige vers le sensible et l'expérience, c'est ainsi que la distinction entre sujet objet cède sa place à la fusion des deux instances.

La forme que les saisies esthétiques entreprennent dans *De l'imperfection* est celle d'un « éblouissement heureux »<sup>37</sup>, d'« un désir soudain et confus »<sup>38</sup>, d'un « éclat de luminosité au milieu des ténèbres »<sup>39</sup>, et de l'« attente anxieuse d'une fin »<sup>40</sup>. La saisie esthétique dans sa plénitude se révèle comme une expérience insupportable : le sujet, vaincu par l'assaut de ses propres sensations, se sent conduit vers un état-ébranlement, une incertitude, une allégresse qui dure seulement le temps que peut durer l'arrêt de la respiration. La limite supérieure du parcours est donc une défaillance du souffle, défaillance qui survient au moment où le sens est sur le point de se livrer dans sa plénitude. Mais étant donné que cette plénitude sera finalement refusée par le corps, l'expérience esthétique demeure tout au plus, en dernier ressort, une promesse éblouissante, une imminence. Vue dans la perspective du corps, elle est même une catastrophe : « Car le Beau n'est rien d'autre que le commencement du Terrible, qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore »<sup>41</sup>.

L'événement qui conduit à la conjonction du sujet et de l'objet est amené par des stimuli sensoriels précis, d'ordre visuel, olfactif ou tactile, qui, envahissant le sujet, altèrent son rythme respiratoire, jusqu'à en provoquer même la suspension<sup>42</sup>.

La fusion S-O, issue de la saisie esthétique, n'est qu'éphémère ; au bout de quelques instants, il y aura refus de la part du sujet de la sensation pure et de sa conjonction parfaite avec l'objet, et reconstitution des deux actants S-O en deux actants bien distincts : « (...) refus du trop plein et du trop proche : et « malgré moi je battis des paupières. Refus inconscient, réflexe d'auto-défense contre l'insoutenable. Horreur du sacré ? »<sup>43</sup>.

---

<sup>37</sup> *De l'imperfection, op.cit.* pp. 13-22.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 36-44.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 45-53.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 55-68.

<sup>41</sup> RILKE R.M., *Les Elégies de Duino*, "Première élégie" (trad. Armel Guerne, Paris, Seuil, 1972), in *Lire Greimas, Op.cit.*, p. 200.

<sup>42</sup> DORRA R., *op.cit.*

<sup>43</sup> GREIMAS A.-J., *De l'imperfection, op.cit.*, p.53.

A propos de la relation Sujet-Objet, Krysinsky<sup>44</sup> « constate que la forme de la relation Sujet-Objet peut varier, mais [que] la transformation réciproque du sujet par l'objet et de l'objet par le sujet demeurent l'événement commun (invariant) dans le domaine esthétique ».

Krysinsky fait le lien entre le sujet pathémique et le sujet esthétique en s'appuyant sur la définition de Fabbri du pathémique dans le *Dictionnaire*<sup>45</sup>. Pour Fabbri, le processus dialectique de transformation constitue l'invariant « pathémique » de l'esthesis, ce qui (pathémique) est défini comme le rôle qui concerne l'être du sujet, par opposition au rôle thématique qui concerne le faire du sujet ». D'après lui, ce n'est pas la peine de travailler sur la beauté. Elle est implicitement comprise comme ce qui fait plaisir au sujet.

A propos de la beauté, Krysinsky écrit qu'elle n'est pas accessible au sujet à travers la contemplation. Elle se jette en avant quand un objet de valeur se manifeste brusquement et frappe le champ de perception du sujet. La relation S-O est d'après l'auteur une « méta-isotopie » dans la grammaire discursive de Greimas. A propos du parcours actantiel depuis la syntaxe narrative classique jusqu'à *De l'imperfection*, Krysinsky propose la typologie suivante<sup>46</sup> :

- 1) Quant à la relation actantielle, le sujet se projetant devant l'objet, se trouve en une position de vouloir, de quête d'un objet de valeur. Le sujet peut être confié un contrat, aidé ou être empêché d'accomplir son programme de quête.
- 2) Par l'intermédiaire d'une relation modale, le sujet et l'objet se mettent en relation. Les modalités de vouloir, savoir, pouvoir et devoir, définissent les différentes configurations du sujet.
- 3) Le dernier type de relation canonique est de type pathémique. Il s'agit de l'être du sujet, s'opposant au sujet agent, sujet de faire. Même si l'être du sujet est conçu essentiellement en termes narratifs, il est aussi une construction d'une configuration d'ensembles de la position du sujet dans des rôles pathémiques. C'est dans le cadre de variantes rôles pathémiques que le sujet esthétique apparaît. Le sujet esthétique est le

---

<sup>44</sup> KRYNSINSKY W., Greimassian Semiotics, in *New Literary History* (vol.20, 1989, n°3, p. 693), éd. Johns Hopkins, University Press (USA).

<sup>45</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette, 1986, coll.

<sup>46</sup> Nous avons traduit de l'anglais.

produit des sujets, modaux et pathémiques. Puisque l'axiologie de l'esthétique contient non seulement un rôle pathémique du sujet donné, mais aussi tout le système du monde, dans lequel la dialectique entre perfection/imperfection, signifiant/insignifiant, attendu/inattendu, est potentiellement en évolution (*in process*), le sujet esthétique est plutôt un sujet d'être extasié qu'un sujet narratif de faire.

Le sujet esthétique se trouve, d'après l'auteur, dans un palier encore plus profond que celui du sujet pathémique. L'actant /sujet esthétique/ accumulant d'une manière additionnelle toutes les positions syntaxiques, modales et pathémiques, intervient, en se superposant d'un surplus qualitatif, comme un « hyper-sujet » dans le processus esthétique. En effet, la conversion du sujet cognitif (sujet réel-sujet de conscience) en sujet esthétique (sujet idéal ou utopique) se marque à partir du moment où le sujet cognitif est annulé. Le sujet cognitif doit perdre sa conscience et une sorte de déséquilibre identitaire doit s'installer (le sujet se sent perdu) afin que le sujet idéal s'avère. Le sujet esthétique se trouve à la limite du sujet cognitif, car il faut passer par l'étape de la conscience pour ensuite la perdre. La conscience-réalité est une étape inévitable pour l'existence du sujet idéal. Le sujet esthétique est présent à partir du moment où le statut de réalité chez le sujet réel est décomposé et finalement annulé.

### **3. MONDE NATUREL VS LANGUES NATURELLES**

Nous avons examiné la liaison syntaxique Sujet-Objet et son rôle fondamental pour la problématique de l'objet ; maintenant, nous abordons la liaison Objet – Monde, qui correspond à une autre orientation, celle de la sémiotique générale (signe, référent) du discours et de l'énonciation.

Le point de vue de l'objet dans son rapport avec le monde naturel, en tant que signe, ou référent est déjà posé dans une problématique de la référence. L'école européenne semble exclure de ses préoccupations le signe et le référent et laisse ces deux domaines à l'étude de l'école américaine de perspective peircienne et de tendance plus pragmatique. Dès Saussure, Hjelmslev et Benveniste la référence est abandonnée au profit du signifié et du signifiant, du plan de l'expression et du contenu, et de l'énonciation et du discours. La restriction innée à l'étude du signe a été vite

abandonnée et substituée par l'étude des plus grandes unités, telles celles appelées « ensembles signifiants »<sup>47</sup> par Geninasca.

La tendance de la sémiotique actuelle de démontrer un intérêt pour le sensible et la perception nous amène à examiner l'objet par rapport au monde naturel, le référent et la figure. Greimas rapproche la notion d'objet — traité jusqu'ici comme une instance syntaxique — et le monde naturel ainsi :

*« En prenant la syntaxe pour ce qu'elle est, c'est à dire pour la représentation imaginaire, mais aussi la seule manière d'imaginer la saisie du sens et la manipulation des significations, on peut comprendre que l'objet est un concept syntaxique, un terme-aboutissant de notre relation au monde, mais en même temps un des termes de l'énoncé élémentaire qui est un simulacre sémiotique représentant, sous la forme d'un spectacle, cette relation au monde »<sup>48</sup>.*

Dans l'œuvre de Greimas, nous constatons que l'objet, en tant que composante syntaxique, est le lien de notre relation au monde, et, en même temps-il représente cette relation au monde. La définition du monde naturel est donnée dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* :

*« Nous entendons par monde naturel le paraître selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation qui le fait parfois désigner comme le monde du sens commun. Par rapport à la structure profonde de l'univers, qui est d'ordre physique, chimique, biologique, etc., le monde naturel correspond, pour ainsi dire, à sa structure de surface »<sup>49</sup>.*

Cet extrait esquisse une distinction entre un « paraître » du monde naturel qui est organisé au niveau de la surface et qui apparaît comme un ensemble de saillances perceptives, le seul manifesté et saisi par l'homme, et l'« être » qui est l'instance immanente et génératrice située au niveau profond, inaccessible tel quel, sous sa forme pure, à l'homme. La sémiotique du monde naturel s'intéresse donc, d'une part à la façon dont le monde naturel (aussi dit le monde du sens commun) tel qu'il est présenté à l'homme est organisé, et d'autre part, à la manière dont le monde naturel est saisissable cognitivement et déchiffrable (linguistiquement) par l'homme. En d'autres mots, l'homme se projette sur la forme manifestée du monde naturel et essaie de l'organiser et de le transformer en une forme signifiante :

---

<sup>47</sup> Nous développerons plus tard.

<sup>48</sup> GREIMAS A.-J., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, op.cit., pp.22-23.

<sup>49</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Hachette, 1993 (1976), p. 233, entrée « Monde naturel ».

*« C'est d'autre part, une structure discursive car il (le monde des qualités sensibles) se présente dans le cadre de la relation sujet/objet, il est l'énoncé construit par le sujet humain et déchiffrable par lui »<sup>50</sup>.*

Les signes naturels sont transformés en signes culturels suite à une réflexion et interprétation méta-sémiotique de la part du sujet. Le médiateur entre le monde naturel et l'homme c'est le langage qui donne au monde extérieur, masse amorphe et vaste réservoir des signes, une forme signifiante et interprétable par l'homme. A partir de la *Sémiotique des passions*, on en vient à poser le « corps » comme instance médiatrice et responsable de la sémiotisation, et à partir de la question présente objet-monde, on pose le langage (ou la langue) comme instance responsable de la sémiotisation. Qu'est-ce que la langue (le langage) fait « subir » au corps ? Qu'est-ce que le corps apporte à la langue<sup>51</sup>?

## **4. ENONCIATION ET REFERENT**

### 4.1. La question du référent : une approche textuelle

Dans cette partie nous allons développer les notions traitées par la sémiotique du monde naturel sous l'angle de l'énonciation : les théories du discours abordent les notions de référence et de figure et préparent le terrain pour une sémiotique de la présence.

Sur la dimension de l'importance discursive pour la détermination de l'objet, Semprini<sup>52</sup> souligne que le concept des objets chez Greimas fait partie d'une méthode générative, qui accorde une importance fondamentale aux objets, celle d'incorporer et véhiculer une signification, et qu'il cherche à comprendre la nature « non objective des objets ». D'après Greimas, les objets sont issus des systèmes sémiotiques qui les produisent dans le cadre d'une certaine configuration discursive :

*« Loin, de se limiter à identifier et à designer, à travers les signes, les objets du monde et à les rendre communicables d'un sujet à un autre sujet, les systèmes sémiotiques, produisent les objets du monde et en faisant cela, en donnant une certaine description, les installent à l'intérieur d'une certaine configuration discursive. En d'autres termes, les systèmes sémiotiques génèrent et manipulent non seulement le contenu de ce qu'ils proposent comme étant le référent du*

---

<sup>50</sup> COURTÈS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, *op.cit.*, p.233, entrée « Monde naturel ».

<sup>51</sup> Sur ce point et plus précisément son articulation avec la théorie de l'énonciation l'article de François Martin – CADIR - Devenir des figures : des figures au corps - (Martin, François - CADIR Lyon). *Sémiotique&Bible* revue n° 100, et aussi « La lecture aux prises avec la lettre, la figure et la Chose », in C. Berger et J.J. Wunenburger, éd. *Mythe et philosophie. Les traditions bibliques*, PUF, 2002.

<sup>52</sup> SEMPRINI A., *L'objet comme procès et comme action*, L'Harmattan, Paris, 1996.

*discours, mais aussi les différentes instances impliquées dans la production et dans la réception de ce même discours »<sup>53</sup>.*

Le texte apparaît donc, comme la condition nécessaire, le lieu de la production, et de la réalisation des objets. L'objet ne peut être que discursif (sous forme de la figure, comme on le verra ensuite). Avant *Sémiotique des passions*, en dehors du texte, l'objet ne possède aucun statut sémiotique.

Greimas considère la structure du monde naturel comme une structure discursive, une sorte d'énoncé construit et intelligible pour le sujet humain et met, ainsi, en corrélation le monde naturel avec les langues naturelles. Le monde naturel, comme les langues naturelles, constituent des macrosémiotiques, à savoir « des vastes ensembles signifiants »<sup>54</sup>, des lieux d'élaboration et d'exercice de multi-sémiotiques. L'adjectif naturel qui caractérise le lien entre le monde et les langues, souligne le fait que l'individu est projeté dans un monde signifiant antérieurement à sa naissance. Ce monde naturel est en même temps culturel, car il subit constamment des transformations dues au sujet humain.

Il existe un autre rapport entre ces deux macrosémiotiques, c'est que les langues naturelles informent et catégorisent le monde extérieur, qui, loin d'être le référent est au contraire lui-même un langage bi-plane, une sémiotique naturelle :

*« Le monde naturel est un langage figuratif, dont les figures que nous retrouvons dans le plan du contenu des langues naturelles sont faites des « qualités sensibles » du monde et agissent directement sans médiation linguistique sur l'homme »<sup>55</sup>.*

Le référent, réalité extra-linguistique, loin d'être abordé dans les termes de "référent absolu", est conçu lui aussi, en tant que sémiotique du monde naturel : un langage bi-plane, comportant un plan de l'expression et un plan du contenu :

*« Le problème du référent n'est alors qu'une question de corrélation entre deux sémiotiques (langues naturelles et sémiotiques naturelles, sémiotique picturale et sémiotique naturelle, par exemple), un problème d'intersémiocité »<sup>56</sup>.*

Greimas traite le référent du point de vue discursif : soit en dehors du champ discursif, soit à l'intérieur. Dans ce dernier cas, le discours joue un rôle actif, puisqu'il construit

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>54</sup> COURTÈS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Hachette, 1993 (1976), p. 219 entrée « Macrosémiotique ».

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.234, entrée « Monde naturel ».

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.312, entrée « Référent ».

un monde plus ou moins semblable à la réalité telle qu'elle est généralement perçue ; les degrés de ressemblance du monde textuel avec le monde naturel peuvent être certes plus ou moins élevés, mais Greimas ne fait pas pour autant allusion ici, à la « déformation » du monde naturel par le monde textuel. Le discours peut contenir un monde ou des mondes possibles mais sans pour autant semer la confusion. La figure est ainsi limitée à sa définition d'iconicité, en tant que motif du monde naturel, emprunté par le discours, et sert à « compter » les degrés de ressemblance du monde discursif avec le monde naturel. La figure n'est pas encore dotée de son statut lié à l'épaisseur et à la force créatrice du discours, ni à la tension entre le monde naturel et textuel. Le degré de ressemblance peut être plus ou moins proche, certes, mais doit se tenir dans les cadres de la ressemblance. Autrement dit, même si le monde naturel est traité par le discours, c'est le sens commun qui va dicter ses caractéristiques au monde dans le discours et pas l'inverse, comme nous le verrons plus tard. Le lien dominant est celui du monde externe, du monde naturel, et il n'est pas remis en question<sup>57</sup>.

#### 4.1.1 Impression référentielle et texte

La question du référent et du monde naturel est également posée par Rastier en termes d'impression référentielle :

*« Dans le cadre d'une sémantique intensionnelle, le problème du "correspondant" d'un contenu dans le "monde naturel" est malaisé voire impossible à poser, puisqu'il se ramène en somme à celui de la dénotation ou, si l'on préfère, de la référence. On montrera que l'impression référentielle produite par un énoncé ou un prédicat est fonction des relations entre les contenus de cet énoncé (ou de ce prédicat) et de domaines sémantiques socialement normés »<sup>58</sup>.*

Rastier va plus loin en rapprochant la sémantique interprétative de l'impression référentielle, par le biais des isotopies. Il crée ainsi un lien entre l'interprétation, le domaine de la lecture et le domaine du référent. Il distingue alors à partir du critère d'isotopie deux types d'impressions référentielles:

*« On remarquera en effet que : (a) un énoncé dont plusieurs sémèmes relèvent d'un et un seul domaine sémantique présente de ce fait un certain type d'isotopie (isotopie générique) ; il produit alors une impression référentielle univoque ; logiquement, il est décidable ou indécidable (selon qu'il est synthétique ou analytique) ; (b) un énoncé auquel on ne peut faire correspondre aucun domaine*

---

<sup>57</sup> Cf. le statut figuratif et figural traité par Geninasca et Panier.

<sup>58</sup> RASTIER F., « Le problème du figuratif et l'impression référentielle », in *Actes Sémiotiques Bulletin du G.R.L.S, La figurativité II, VI, n°27*, pp.54.

*sémantique ne produit pas d'impression référentielle ; il est logiquement absurde ; (c) un énoncé auquel on peut faire correspondre plusieurs domaines est muni de plusieurs isotopies génériques et produit une impression référentielle plurivoque »<sup>59</sup>.*

Notre positionnement par rapport à une sémiotique de l'objet, ne peut pas négliger le rôle du discours dans lequel l'objet se trouve inséré. D'après nous, le discours et par conséquent l'acte d'interprétation, issu de l'acte de la lecture, sont des conditions nécessaires afin d'attribuer le statut d'objet aux choses. La signification est pour nous étroitement liée à l'acte énonciatif et à la sémantique interprétative, telle que pratiquée par Rastier, et qui est d'ailleurs l'outil préalable pour l'analyse de l'objet.

Rastier introduit la notion de pratique afin d'aborder la question du référent. La sémiotique proposée par Rastier envisage la sémiotique dans un cadre de corpus, dans un contexte où l'on pourrait appliquer la sémiotique. La notion de pratique rend en quelque sorte la sémantique interprétative proche à une socio-sémiotique, car elle prend en considération le contexte auquel elle appartient :

*« Le problème de la référence extralinguistique est alors replacé comme il convient aux frontières de la discipline, et se formule ainsi : quel est le rapport entre les domaines sémantiques socialement normés et les pratiques sociales du groupe ? »<sup>60</sup>.*

La référence ne concerne pas le rapport de la représentation à des choses ou à des états des choses, mais un rapport entre le texte et la part non linguistique (/sémiotique/) sur les strates non sémiotiques de la pratique.

Le rapport que l'ordre référentiel engage entre les signes, les concepts, les choses d'une part, et d'autre part le texte et la pratique, s'établit par la médiation d'impression référentielle, sortes d'images mentales<sup>61</sup> définies comme des « simulacres multimodaux ».

A propos du référent, ou de l'impression référentielle, Rastier insère au-delà de la notion de pratique, sa préoccupation principale : le global définit le local. Par exemple, à propos du lien de l'impression référentielle et des isotopies génériques, Rastier dit :

*« Que l'on adopte une perspective générative ou interprétative, l'impression référentielle ainsi décrite apparaît comme un phénomène relevant du niveau*

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> RASTIER F., op.cit, p.13.

<sup>61</sup> Voir à ce sujet Ouellet.

*sémantique de surface. Les isotopies génériques qui la produisent sont denses, mais locales ; leur capacité interprétative est relativement faible ; leur construction se situe au début du parcours interprétatif »<sup>62</sup>.*

Le postulat que le local est régi par le global<sup>63</sup> se trouve aussi dans le rapport entre le figuratif et l'interprétation, et plus précisément dans le rapport des figures du monde naturel avec les valeurs qui les définissent :

*« Or, le figuratif est défini comme un prétexte à l'interprétation (au moyen de contenus thématiques) »<sup>64</sup>.*

Le thématique relève d'un niveau plus abstrait, c'est-à-dire avec une ressemblance iconique faible et le figuratif ayant une densité sémique grande :

*« Le figuratif est aussi défini relativement au thématique : a) il relève du niveau discursif, et le thématique du niveau narratif, un thème étant "l'investissement minimal de la structure narrative" ; b) la sémantique discursive inclut une composante figurative et une composante thématique (ou abstraite) ; on distingue des discours figuratifs et des discours non-figuratifs (ou abstraits) ; c) on peut distinguer un niveau abstrait et un niveau figuratif du discours »<sup>65</sup>.*

Sur le rapport entre figuratif et thématique, Rastier continue à préciser :

*« Elle (la description) reconnaît ainsi dans tout discours- dans la mesure où il est figuratif- un fonctionnement anagogique conduisant d'un sens littéral (figuratif) à un sens profond (thématique) ; d'où sa capacité à décrire notamment les textes religieux de type parabolique »<sup>66</sup>.*

Le figuratif est alors proche de la réalité, superficiel, par opposition au thématique qui est profond, abstrait et avec une densité sémique faible. Si l'on pouvait schématiser les deux termes, on mettrait le « figuratif » du côté du monde naturel, et le « thématique » loin de ce monde naturel. Le thématique est ainsi présenté comme l'abstraction du figuratif, ce qui présente des affinités avec le figural<sup>67</sup>.

---

62 RASTIER. F., « Le problème du figuratif et l'impression référentielle », op.cit. p.14.

63 Voir à ce sujet, le chapitre suivant de la thèse.

64 COURTES., J., Courtés, « Contre-note », in *Actes Sémiotiques Documents*, III, 29, pp.37-47, 1981, p.38.

65 RASTIER., F., op.cit., p.13.

66 RASTIER F., op.cit., p.14.

67 Tel qu'il est défini par ZILBERBERG C., « Modalités et pensée modale », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 3, 1989.

#### 4.2. Référentialisation – iconicité –référenciation. L'apparition de la figure

Sur les mêmes questions, c'est-à-dire la référentialisation, l'iconicité et la référenciation, Bertrand en parlant de la figurativisation distingue deux niveaux de profondeur : celle de la référenciation et celle de la référentialisation. Il définit ainsi la figurativité :

*« Le suivi des énoncés correspond à un enchaînement d'images. Chaque sémème restitue une représentation spécifique du monde naturel, lorsque les effets du réel et de vérité se confondent dans l'illusion du « vécu » que nous impose le langage. Ce niveau de saisie de significations, quelle que soit la variété de leurs modes d'agencement lors de la textualisation est celui que l'on désigne en sémiotique par le terme général de la figurativité »<sup>68</sup>.*

Son approche de la figurativité est intéressante, car elle est placée du côté de la véridiction, de la saisie des significations imposées par le langage. L'idée de l'illusion, du vécu, en tant qu'expérience réelle donne une dimension complémentaire au terme polyvalent. Bertrand s'intéresse plus particulièrement à la question suivante : comment les figures sémantiques d'un texte produisent-elles un effet de réalité ? Il apporte à cette question une double réponse :

*« Parce qu'elles font référence à un élément du monde (...), mais aussi (surtout) parce qu'elles s'agencent dans le tissu du discours, à d'autres figures qui sélectionnent et confirment la « consistance » virtuelle des premières. La sédimentation sémantique qui se consiste alors s'organise comme un vaste réseau de relations, correspondant aux opérations d'actualisation du sens qu'effectue le lecteur en lisant, ou le spectateur en regardant »<sup>69</sup>.*

La première référence appelée référentialisation externe chez Greimas ou référenciation chez Bertrand conjugue les figures du monde naturel et leur reconstitution dans le discours (relation intersémiotique entre les figures du discours et les figures construites du monde naturel). La deuxième dite référentialisation interne chez Greimas ou référentialisation chez Bertrand concerne les relations intérieures au sein du discours. Contrairement à la thèse selon laquelle les figures se trouvent au niveau le plus superficiel du parcours figuratif, comme un habillage, Bertrand les envisage placées au sein de plusieurs paliers de profondeur :

*« Des isotopies figuratives sont dès lors susceptibles, non seulement de susciter des impressions référentielles, mais aussi, perdant tout contact avec la*

---

68 BERTRAND D., « Narrativité et discursivité : points de repère et problématiques », *Actes sémiotiques, Documents*, VI,59, Paris, EHESS-CNRS, 1984, p. 34.

69 *Ibid.*, p.35.

*référenciation, de structurer de manière très abstraite la signification et de « produire » le niveau profond du discours»<sup>70</sup>.*

Ou encore:

*« C'est ainsi qu'une même isotopie figurative est susceptible de structurer en raison de la récurrence des schèmes organisateurs, la signification à différents paliers de profondeur du niveau iconique immédiatement appréhensible au niveau abstrait- et de provoquer ainsi un effet de validation mutuelle des diverses « lectures » que le texte propose, à la manière d'une parabole « débrayée » : lecture figurative, lecture philosophico-idéologique.»[ ]« classèmes thymiques (euphorie vs dysphorie) situés au niveau des structures profondes et dont les différents ordres de conversion rendent possible la description des configurations « émotionnelles » et « passionnelles », déterminent l'avènement des catégories descriptives) »<sup>71</sup>.*

Déjà, la mise au point de la figure, traitée non seulement comme un habillage, mais en termes de profondeur et non pas d'abstrait/concret, rend la tâche très intéressante, et offre une dynamique à la notion de figure (elle cache en elle) des termes tels que puissance ou force. La figure s'éloigne ainsi de l'approche décorative ou d'habillage, et acquiert une épaisseur. Loin de son rôle de motif, la figure gagne sur le terrain du rapport du monde avec le sujet. Le rôle du discours déjà évoqué par Greimas (*cf. ci-dessus*) ne peut qu'être encore plus dynamisé, si on y intègre la notion de figure. Ce serait un monde projeté sur un être profond sous jacent. Les figures du monde naturel apparaissent comme étant le résultat d'un processus progressif de sémiotisation effectué par le sujet. Il s'agit toujours d'un monde, produit d'une construction subjective et projeté sur le monde physique, qui le transforme en un monde de formes signifiantes. Pour parler de la différence entre les deux niveaux — l'un profond et celui de surface — du monde naturel, Greimas<sup>72</sup> affirme, dans les *Conditions du monde naturel*, que le monde signifiant est considéré comme forme et non comme substance et que pour parler d'une sémiotique des objets, il faudrait passer à un niveau plus profond et moins événementiel du monde :

*« Si la non-pertinence du mot en tant qu'unité significative devient chaque jour plus évidente, ce n'est pas en prenant pour point de départ les signes naturels qu'on pourra constituer un jour, comme certains semblent le penser, une sémiotique des objets. Aussi faut-il chercher un autre niveau où se situerait une vision plus profonde, moins événementielle du monde »<sup>73</sup>.*

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>72</sup> GREIMAS A.-J., «*Conditions du monde naturel* » in *Langages*, no 10, Paris, Larousse, 1968, pp. 3-35

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.7.

Le centre d'intérêt se déplace de l'univers superficiel des 'signes naturels' au monde plus profond des *figures*:

*« Au niveau événementiel et accidentel du monde des objets, on aura ainsi substitué un niveau des figures du monde ayant un inventaire fini, donnant la première image de ce que pourrait être le monde signifiant considéré comme forme et non comme substance »<sup>74</sup>.*

Greimas considère que l'homme ne peut pas avoir accès à l'ontologie, la nature interne des signes (il ne connaît rien sur leur façon de production), mais qu'il peut seulement interpréter leurs relations sémiotiques analysables comme des discours du monde naturel, ce dernier étant conçu comme un « réseau de corrélations entre deux niveaux de réalité signifiante. Le travail d'analyse et d'interprétation sert à transformer le statut des figures du monde, en « objets humains », c'est-à-dire « signifiants pour l'homme »<sup>75</sup>.

## 5. FIGURE

### 5.1. Figure et parcours génératif

Nous avons observé que parler de l'objet nous amène à parler de la référence, ou de la référenciation, ce qui introduit une notion de figure polyvalente et polysémique. Cette approche n'est pas envisageable sans l'intervention du discours : le référent, est très vite vu dans son ensemble relativement au discours, et non pas en tant que référent coupé du discours et ayant des ancrages avec la réalité extérieure<sup>76</sup>.

La question de la figure et du monde naturel est également posée par Bastide du point de vue des sciences expérimentales. L'auteur a travaillé avec Greimas dans la période du parcours génératif ; elle n'a pas connu les développements de la *Sémiotique des passions* ou *De l'imperfection* à cause de sa mort précoce.

La figure est étudiée dans une perspective très proche du monde naturel et du référent, et peut être synonyme d'artefact :

*« Si 'figuratif' qualifie 'un contenu donné (d'une langue naturelle par exemple) quand celui-ci a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle (ou du monde naturel), les articles de sciences expérimentales sont emplis de figures, puisqu'ils convoquent à tout moment de*

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 5. Nous soulignons.

<sup>76</sup> Il faudrait noter que dans le chapitre suivant nous allons réétudier les notions déjà abordées sous l'angle de la présence.

*la démonstration des objets concrets, des sujets 'naturels' et des opérations pragmatiques »<sup>77</sup>.*

Cette approche est intéressante pour notre problématique, car elle englobe à la fois la figure, en tant qu'objet d'observation, le sujet observateur, et le processus de l'expérience avec des règles et des rituels à suivre. Cette opération rappelle, toute proportion gardée, la figure du monde entrée dans le discours qui est apte à être analysé par le sujet cognitif. L'objet initial dans son état brut perd quelque chose de son état premier et acquiert des qualités dotées par l'espace textuel (espace de l'expérience).

La figure de ce point de vue est définie comme: *«(...) un élément du monde qui n'est reconnaissable que dans un discours particulier. (Il peut être utile de rappeler que le monde 'naturel', dans l'acception du dictionnaire précité, comprend aussi les artefacts) »<sup>78</sup>.*

Le rôle du discours ici évoqué est pris dans sa dimension restreinte, c'est à dire comment le discours verbal décrit et ainsi agit sur l'objet 'brut', l'objet de l'expérience. Notre référence au discours ci-dessus concernait plutôt le discours, en tant que pratique énonciative. L'objet une fois entré dans un système organisé, pris en charge par un sujet cognitif n'est plus le même objet (chose) en dehors du système. L'objet du monde naturel en entrant dans l'espace discursif, et donc dans l'espace d'interprétation devient, un objet sémiotique<sup>79</sup>.

### 5.1.1. Figurativité et représentation

Bastide introduit la figure dans le parcours génératif et lui attribue des liens avec l'objet, le signe et la valeur :

*« Toutefois, cette restriction, loin de faciliter l'identification, élargit le champ des lexèmes qui peuvent être 'figures' pour le destinataire du discours. Il faut donc prendre en compte une définition additionnelle (Dictionnaire, 1979, entrée figuratif et entrée parcours génératif) : la figurativité intervient au niveau le plus achevé du parcours génératif ; c'est, au niveau discursif, le 'versant' sémantique des conversions syntagmatiques (actorialisation, spatialisation, temporalisation, et aspectualisation) qui passent par une interprétation anthropomorphe des opérations logiques sur les catégories du niveau profond et des transformations narratives de conjonction et disjonction. Il existe donc une*

---

<sup>77</sup> BASTIDE., F., « Figurativité et représentation », in *Actes Sémiotiques Bulletin du G.R.L.S, La figurativité II, VI, n°27, p. 16.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>79</sup> BASTIDE F., *op. cit.*, p. 17.

définition ‘verticale’ de la figure, qui l’oppose comme concret à abstrait, comme particulier à général et comme précis à flou (ou vague). La ‘figure’ désigne généralement un actant-objet, mais celui-ci, loin d’être simplement un ‘objet’, représente aussi la valorisation, qui, au niveau profond, était, abstraitement, un plus ou un moins sur une des deixis. Est donc ‘figure’ un objet qui renvoie à autre chose que lui-même. Un objet modal, qui confère à son possesseur un pouvoir faire, en est un bon exemple, de même qu’un objet message ou ‘marque’, comme la couronne royale, qui rend visible la compétence (ou la légitimité) de son porteur. C’est pourquoi un lieu ou une période de temps peuvent être aussi des ‘figures’ dans la mesure où ils interviennent dans le statut modal du sujet opérateur »<sup>80</sup>.

Bastide continue son élaboration de la théorie de la figure et son rapport avec le texte scientifique :

« Si on accepte une définition de la figurativité comme une exploitation des éléments du plan de l’expression du monde naturel sélectionnés pour l’investissement des valeurs axiologiques profondes, et intégrés au niveau discursif dans des réseaux isotopes, les textes de sciences expérimentales contiennent des ‘figures’, comme nous avons essayé de le montrer sur le texte étudié. Le texte scientifique a la particularité d’afficher dans la manifestation les valeurs axiologiques profondes et le niveau discursif ; il est aussi très répétitif, présentant les mêmes objets et les mêmes parcours tantôt sous forme condensée, tantôt en expansion. Il permet donc de mettre en évidence les conversions, à l’intérieur de la composante sémantique, du niveau profond au niveau discursif, ainsi que les équivalences entre les parcours figuratifs isotopes de la composante syntaxique et les figures de la composante sémantique au niveau discursif »<sup>81</sup>.

D’après cette définition, la figure est traitée comme un terme complexe. Objet valorisé et modalisé, elle acquiert des qualités à la fois du niveau profond et du niveau superficiel. Loin de l’abstrait ou du concret, du flou ou du semblable, l’idée de la figure-objet axiologisé est aussi assez proche de notre approche de la figure.

## 5.2. La figurativité au sein de la sémiotique visuelle

La thèse de Greimas sur la sémiotique des objets introduit les questions de la perception, de la transformation du monde et de la mise en jeu du sujet percevant. Ces questions seront reprises quelques années plus tard dans *De l’imperfection*, ouvrage que comme nous avons souligné auparavant, marque un tournement à l’histoire de la sémiotique:

« Les problèmes de l’appropriation et de la construction des objets semblent, à première vue, se situer à deux niveaux distincts, celui de la perception et celui

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

*de la transformation du monde. S'il n'est plus besoin d'insister sur le rôle primordial du sujet, qui, lors de la perception, va au devant des objets pour construire à sa guise le monde-naturel, la problématique peut néanmoins être inversée en affirmant le « déjà là » des figures du monde qui non seulement, de par leur être, seraient provocatrices, « saillantes » et « prégnantes » (selon la terminologie de René Thom), mais qui, en poussant plus loin, participeraient activement à la construction du sujet lui-même (Levinas). Le retour de pendule, pour redoutable qu'il soit, permettrait peut-être à la sémiotique de dépasser, une fois de plus, les limites qu'elles soient imposées, ne serait-ce que, par exemple, pour s'interroger sur les possibilités d'une esthétique sinon objective, du moins objectale »<sup>82</sup>.*

La problématique sur le monde naturel dans sa dimension sensible et visuelle est traitée à nouveau dans l'article «Sémiotique figurative et plastique»<sup>83</sup>: les « objets du monde », les « objets visuels », les « figures du monde » et les « formes » sont des termes redéfinis dans une perspective visuelle certes, mais qui à notre goût croise et complète le parcours de la relation de l'objet, en tant que référent, ou figure du monde, et l'homme en tant que sujet percevant.

La première distinction effectuée concerne les figures et les objets du monde : la représentation visuelle du monde naturel sur une toile concerne plutôt les figures du monde que les objets du monde, avec lesquels le degré de rattachement est très faible:

*« A supposer que ce soit des figures (que les traits provenant de différents sens contribuent à constituer), ces figures ne peuvent être reconnues comme des objets, à moins que le trait sémantique "objet" (tel qu'il est opposable, par exemple, à procès')- qui est intéroceptif et non extéroceptif et n'est pas inscrit "naturellement" dans l'image première du monde- ne vienne s'adjoindre à la figure pour la transformer en objet ; à supposer que nous reconnaissons ensuite telle plante ou tel animal particuliers, les significations "règne végétal" ou "règne animal" font partie de la lecture humaine du monde, et non du monde lui-même »<sup>84</sup>.*

L'objet visuel résulte du processus de lecture qui attribuera aux figures visuelles représentées sur une toile un investissement sémantique, une sorte de signifié, et transformera ainsi le monde figuré en monde intelligible et donc signifiant. La figure est qualifiée en tant que 'représentant' de l'objet, tandis que l'objet se situe au niveau de la 'reconnaissance' de la figure. Le passage de la figure du monde naturel à l'objet signifiant est assuré par la lecture sémiotique, une sorte de mise en articulation des classes et des relations entre les figures :

---

<sup>82</sup> GREIMAS A.-J., *Du sens II*, p. 13.

<sup>83</sup> GREIMAS A.-J., « Sémiotique figurative et figurative plastique », *Actes Sémiotique-Documents*, n° 60, Paris, EHESS-CNRS, 1984.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 8,9, ou 10 ??

*« Une telle lecture iconisante est cependant une sémiotique, c'est-à-dire une opération qui, conjoignant un signifiant et un signifié, a pour effet de produire des signes. La grille de lecture, de nature sémantique, sollicite donc le signifiant planaire et, prenant en charge des paquets de traits visuels, de densité variable, qu'elle constitue en formants figuratifs, les dote de signifiés, en transformant ainsi les **figures visuelles en signes-objets**<sup>85</sup> » ».*

Si dans « Conditions du monde naturel », Greimas parle de la sémiotique des objets, en distinguant les signes naturels et, à un niveau plus profond, les figures, dans « Sémiotique figurative et plastique », il se réfère à un niveau encore plus profond où se situent les signes-objets, issus de la lecture du sujet percevant.

Essayons de schématiser les rapports entre la figure, l'objet et le signe, et le monde naturel rencontrés jusqu'à maintenant :

**Signes naturels** (monde physique)

↓

**Figure (non-signé)**: entité naturelle, représentant les objets du monde, **FORME (signifiant)**

↓

**signe-objet (signifié)** : reconnaissant les figures le représentant. Le signe-objet est constitué d'une forme signifiante et un investissement sémantique lui est attribué par le sujet perceuteur du monde naturel.

Le signe-objet se situe au niveau le plus profond tandis que le niveau figuratif est le niveau intermédiaire non sémiotique, mais en même temps moins événementiel et plus profond que celui des signes-naturels. La figure précède le signe-objet, qu'elle représente. Le signe-objet est un terme complexe, ayant en son noyau, une partie qui relève de la figure, du monde naturel, tout en étant en même temps chargé de signification. En d'autres termes, le signe-objet apparaît comme une figure signifiante et devient ainsi intelligible, maniable et signifiant.

## **6. FIGURATIVE, PLASTICITE, ICONICITE**

### **6.1. Redéfinition des termes qui prêtent à confusion**

La figure suit le parcours de l'objet dans toutes les étapes de la signification (perception, énonciation et interprétation) et le rejoint dans des domaines divers, tels que le champ

---

<sup>85</sup> Nous soulignons.

visuel, le cognitif et la rhétorique. Plus précisément, en ce qui concerne le rapport de la figurativité avec l'iconicité et la plasticité, les composantes du visuel, nous adoptons l'approche telle que développée par Floch sur la question de l'image et du référent, de l'illusion référentielle et de la réalité. Floch confronte la sémiotique générale avec la sémiotique visuelle et essaie de redéfinir des termes qui prêtent à confusion : figure vs forme et substance, iconicité et référenciation (interne-externe), figuratif vs plastique et le figuratif dans le parcours figuratif.

Une dimension qui nous intéresse particulièrement est le rapport de la figurativité avec la socialité. Ceci est très étroitement lié à notre travail, car notre objet d'étude, le vêtement de haute couture, fait partie du social. Le visuel, le cognitif et l'énonciation sont au service de l'objet social, et c'est dans ce cadre que s'enregistre l'objet/figure.

L'aspect social est élargi dans deux parties : a) la persuasion efficace et la représentation fidèle et b) les connotations sociales. Floch<sup>86</sup> reprend la figure, telle qu'elle est définie par Hjelmslev dans le *Dictionnaire*<sup>87</sup> : « la figure est prise dans le sens hjelmslevien de non-signé, d'unité d'un des deux plans du langage. La figure est alors une unité non-signifiante décomposable, une unité de la forme et non de la substance »<sup>88</sup>.

Floch évoque la nature de non-signé, de forme et non de la substance de la figure, et ajoute un lien avec la dimension sociale du discours. En se référant à la figure-motif (ex. les 'figures du prêtre'), Floch développe ainsi :

*« 'figures' en ce sens qu'ils représentent des investissements particularisants qui prennent en charge un discours abstrait et lui font gagner une 'efficacité' qui tient au fait qu'on y reconnaît alors des 'objets du monde'. La figurativisation rendra compte ainsi de deux fonctions, sociales, du discours, la persuasion 'efficace' et la représentation 'fidèle' »<sup>89</sup>.*

Une autre dimension sociale est celle des connotations sociales associées à l'iconicité et plus particulièrement à la référenciation, idée étudiée dans ce chapitre<sup>90</sup>:

*« (...) la notion de référence interne, c'est-à-dire sur l'établissement de références à l'intérieur de l'énoncé (et la figurativisation-iconisation en*

---

<sup>86</sup> FLOCH J.-M., « Figures, iconicité et plasticité », in *Actes Sémiotiques Bulletin*, op.cit.

<sup>87</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Hachette, 1993 (1976).

<sup>88</sup> FLOCH J.-M., op.cit., p.5.

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> Cf. Rastier et Bertrand cités ci-dessus.

*relèverait) ; la seconde sur la notion de référence externe, c'est-à-dire sur l'établissement de références entre l'énoncé et l'énonciation. Bien entendu, ces deux systèmes de références renvoient au système général des connotations sociales »<sup>91</sup>.*

## 6.2. FIGURE ET LECTURE

### 6.2.1. Lecture et signes visuels

La question de la figure, aussi bien que de la lecture feront appel à la sémiotique figurative. A propos de la sémiotique figurative Greimas précise qu'«une telle sémiotique n'épuise pas la totalité des articulations signifiantes des objets planaires et qu'elle ne représente qu'un point de vue déterminé consistant à les dorer d'une interprétation 'naturelle', les analyses de la figurativité sont justifiées et constituent un champ d'exercice autonome»<sup>92</sup>.

L'importance donnée à la lecture de la part du sujet se situe à la conversion de la figure en signe-renvoi<sup>93</sup>. La lecture figurative des objets visuels actualise la juxtaposition entre « les formes au sens de la *Gestalttheorie*, les figures du monde chez Bachelard, et les figures du plan de l'expression de Hjelmslev »<sup>94</sup>.

L'introduction de la question du texte au sein de la sémiotique figurative des objets visuels signale l'homologation entre les sémiotiques des langues naturelles et du monde naturel. Le visuel est traité et analysé en termes du texte et de la sémiotique textuelle :

*« En tenant compte du fait que les qualités du monde naturel, sélectionnées, servent à la construction du signifiant des objets planaires, mais qu'elles apparaissent en même temps comme des traits du signifié des langues naturelles, on voit que les discours verbaux portent en eux-mêmes leur propre dimension figurative, à ceci près que les figures qui la constituent sont des figures du contenu et non des figures de l'expression »<sup>95</sup>.*

---

<sup>91</sup> FLOCH J.-M., *op. cit.*, p.6.

<sup>92</sup> GREIMAS A.-J., « Sémiotique figurative et plastique », in Actes sémiotiques Documents, n°60, p.11.

<sup>93</sup> Il est intéressant de noter aussi à ce point l'inverse : le passage ou la mutation du signe-renvoi en figure. Nous constatons deux possibilités de réception de la figure. La première qui correspond à la dimension sémiologique : le signe est renvoyé à sa représentation. C'est le cas où le niveau signifiant est autonome (ex : quand le noir est le signifiant du signifié /chine/). La deuxième possibilité renvoie l'objet (figure) aux autres figures, ou plutôt à d'autres parcours figuratifs. C'est ce que Panier appelle figural et concerne le cas où le parcours fait sortir l'objet (-signe) de la signification. L'objet se construit selon le niveau contextuel et global du discours. Dans ce cas, le rapport autonome des signes est suspendu au profit de la corrélation et du contexte.

<sup>94</sup> GREIMAS A.-J., « Sémiotique figurative et plastique », *op.cit.*, p.10.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.11.

Se pose aussi la question de la lecture des figures visuelles et ses ressemblances avec le rôle des images et d'autres métaphores à l'intérieur des discours verbaux, comme prouvé dans « Rhétorique de l'image » de Barthes<sup>96</sup>.

Le rapport entre la sémiotique générale et visuelle est au profit de la sémiotique générale dont elle dépend. Malgré l'importance mineure que Greimas accorde à la sémiotique figurative, il juxtapose néanmoins la sémiotique générale avec les problèmes de la visualité et croise ainsi des méthodes certes hétérogènes mais avec des problématiques communes, comme par exemple le principe de l'analyse. D'après Greimas, un texte visuel est une entité signifiante, saisissable uniquement après sa segmentation en unités plus petites et par la réintégration des parties dans les totalités qui la composent<sup>97</sup>. Cette théorie de la « figure » dans la sémiotique figurative semble représenter un état de la théorie sémiotique plus ancien que la notion de figure (grandeur figurative) telle que celle de Geninasca.

Puisque la notion du texte s'intègre au domaine du visuel et que l'homologie entre la sémiotique générale et la sémiotique visuelle est incontestable, la question de la lecture en découle comme une suite logique. Plus précisément, en ce qui concerne la lecture figurative, Greimas note à propos de l'analyse du sémioticien devant un texte plastique:

*« (...) le texte, lu à sa surface, se présente comme se prêtant à une lecture "figurative" évidente et en même temps dépourvue de sens, tant est grande la distance entre la pérennité des mythes et l'insignifiance de leur sens apparent. Le sémioticien se reconnaît aussi dans la démarche qu'il adopte : fondée sur la conviction intuitive de l'existence d'une signification autre, plus profonde, la lecture "verticale" à laquelle il procède lui permet de reconnaître des récurrences "anaphoriques" de certaines grandeurs du récit et, en même temps, des oppositions de 'contrastes' entre les termes retenus, la narration n'apparaissant, dans toute la figurativité débordante, que comme le "bruit" qu'il faut surmonter pour devoir dégager les principales articulations de l'objet, pour postuler ensuite une saisie mythique atemporelle de cette structure de base qui rend compte de la signification globale du texte»<sup>98</sup>.*

La question de la lecture est aussi abordée sous l'angle de la ressemblance entre la sémiotique plastique et semi-symbolique :

*« Une telle constatation, qui tend à définir la sémiotique plastique comme un cas particulier de la sémiotique semi-symbolique, pousse tout naturellement à s'interroger sur le statut sémiotique des éléments du signifié qui sont ainsi*

---

<sup>96</sup> BARTHES R., « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p.40-51.

<sup>97</sup> GREIMAS A.-J., « Sémiotique figurative et plastique », *op.cit.*, p.14.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp.23-24.

*homologués aux catégories du signifiant plastique. Le nombre encore limité d'analyses concrètes ne permet pas d'en tirer des constatations assurées. On peut dire toutefois que ce sont là des catégories relevant de la forme-et non de la substance-du contenu et qui, tout en paraissant provenir de la lecture figurative des objets plastiques, possèdent néanmoins une grande généralité et se présentent comme des catégories abstraites du signifié : ainsi, l'opposition terrestre/céleste renvoie aux universaux figuratifs terre/air ; l'opposition nu/paré constitue l'axe principal de la dimension vestimentaire de la culture ; celle de l'animé/inanimé, que l'on trouve chez Klee homologuée avec l'opposition lignes/surfaces, est admise parmi les primitifs linguistiques »<sup>99</sup>.*

## **7. PERCEPTION ET ESTHETIQUE DE L'OBJET**

### 7.1. Le traitement de l'objet au sein de la sémiotique visuelle

Notre parcours d'analyse de l'objet a pour but la perception et la dimension visuelle, ce qui est en accord avec la nature de l'objet de notre étude : un objet à être vu. Dans la même voie on trouve l'approche de l'objet par Renoue. Dans *Sémiotique et perception esthétique*<sup>100</sup>, l'auteur envisage l'objet dans une perspective tensive et étudie l'objet dans sa relation avec le sujet dans un contexte pathémique (composantes thymiques de l'objet). Nous aborderons la question de la dimension plastique du vêtement telle qu'elle est présentée par Floch. Pour terminer sur le sujet, nous nous intéresserons à la sémiotique visuelle telle qu'elle est développée par le Groupe  $\mu$ . Celui-ci fait le lien entre l'objet, la *Gestalt* et la figure et nous donne ainsi une idée intéressante pour rapprocher la sémiotique visuelle de la sémiotique générale.

La sémiotique visuelle est d'après nous, l'une des pistes nécessaires permettant d'aborder la dimension plastique-visuelle de l'objet dans sa saisie sensible. Par rapport à notre objet d'étude, le croisement de la sémiotique visuelle et de la sémiotique générale sur la perception s'avère intéressant, car le vêtement avant d'être un objet du discours, est un objet visuel, objet de perception. Des corrélations se présentent entre les qualités de l'objet et les qualités du discours. La *Gestalt* de la forme de l'objet et la figure (plan de l'expression) se trouvent en isomorphie avec la *Gestalt* et les figures dans le discours (plan du contenu).

#### 7.1.1. L'objet esthétique évalué

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>100</sup> RENOUE M., *Sémiotique et perception esthétique*, Limoges, PULIM, 2001.

La perception visuelle de Renoue rejoint la sémiotique du sujet. L'objet perçu est un objet visuel et esthétique, ce qui est compatible avec la nature de notre objet d'étude, le vêtement.

La composante pathémique, exclue de la sémiotique dite standard, est réintroduite par le biais des questions du rythme (inspiré par Geninasca) et de la sémiotique tensives. Le choix méthodologique de Renoue rejoint notre propre point de vue. A part la sémiotique tensives et l'approche du rythme en tant que composante thymique, nous optons aussi pour la sémantique interprétative comme outil d'analyse. Revenons à l'approche de Renoue sur la question. L'évaluation de l'objet esthétique est d'une importance primordiale car elle met en relation le sujet et l'objet, la cognition (sujet) et la valeur (objet). Dans l'histoire sémiotique, l'objet de valeur, ou l'objet du désir, est incontestablement et inconditionnellement, accepté par le sujet cognitif. Le programme narratif est basé sur cette quête de l'objet par le sujet. D'après Renoue, cette acceptation de l'objet du désir par le sujet n'est pas gagnée d'avance. Le schéma cognitif du sujet est responsable de son acceptation ou de son rejet. L'apport de la spécialiste de la sémiotique visuelle concerne l'interdéfinition et la modalisation du sujet par l'objet et vice versa. La prédominance du sujet dans la sémiotique dite classique, est substituée par un esprit d'échange et d'équilibre. Tantôt la valeur esthétique de l'objet, en corrélation avec les qualités rythmiques, figurales et aspectuelles, « prennent le dessus » et modifient le système cognitif du sujet ; tantôt le sujet avec son encyclopédie personnelle détermine le passage du seuil de l'objet esthétique en objet de valeur. D'après cette approche, la valeur esthétique, c'est-à-dire les qualités sensibles de l'objet (plan de l'expression), se rapproche avec la valence ou ce que nous appellerons plus tard la présence sensible ou perceptive. Elle précède le système sémiotique et devient responsable de l'autorisation du passage ou pas de l'objet de valeur esthétique au système proprement sémiotique. L'intérêt de Renoue pour l'évaluation est justifiée ainsi : « *L'évaluation que nous avons évoquée jusqu'à présent est un jugement normatif, d'ordre purement cognitif. Le sujet dispose d'un savoir lui permettant d'établir ce que doit être l'objet* »<sup>101</sup>.

Ce rapport entre l'évaluation et la valeur esthétique, est particulièrement signifiante pour un système, tellement codé tel que notre objet d'étude, la mode. Notre

---

<sup>101</sup> RENOUE, *op.cit.*, p.53.

problématique est aussi centrée sur l'évaluation par l'intermédiaire de la *Gestalt*, dans son rapport avec la valeur, la forme de l'expression et le discours (ensembles signifiants).

Le sujet, d'après Renoue, est alors doté du rôle de l'évaluateur de l'objet esthétique. La reconnaissance de la valeur esthétique est corrélée parallèlement à une évaluation de ses propres compétences cognitives : « Le doute introduit la faille nécessaire : l'objet peut être autre, ne doit pas obligatoirement être ainsi »<sup>102</sup>. Plus précisément Renoue distingue trois cas des figures au sujet de la phase d'acceptation de l'objet par le sujet :

- i) Le sujet sanctionnera positivement l'objet et sera en adéquation avec l'objet
- ii) Les valeurs esthétiques seront jugées négativement et l'objet sera rejeté. Dans ce cas, les compétences cognitives du sujet ne seront pas mises en question. Autrement dit, les valeurs esthétiques de l'objet ne correspondent pas au système du savoir et de l'information du sujet évaluateur, et ceci constitue une raison suffisante pour rejeter l'objet.
- iii) Le sujet destinataire ne veut pas remettre en cause son encyclopédie personnelle au profit de l'embarquement par la valeur esthétique, mais cette dernière « agit sur lui ». Même si dans un premier temps, le sujet n'adhère pas immédiatement à l'objet, à cause du fait que l'objet n'« entre » pas dans son système cognitif, il adhère à l'objet réel, grâce à sa valeur esthétique. Celle-ci arrive à se faire sanctionnée positivement, malgré l'insuffisance cognitive de l'évaluateur. Si dans la plupart des cas, c'est le cognitif qui autorise la valorisation où, l'évaluation positive, dans ce cas, il existe une inversion des rôles, et c'est la valeur qui définit et modalise même le sujet<sup>103</sup>. Il va ainsi remettre en question et enrichir les champs de ses connaissances<sup>104</sup> :

*« Il s'agirait de traiter d'une adhésion subjective à l'objet, d'un jugement singulier porté sur l'instance perçue et capable de mettre à l'épreuve les facultés de connaissance -une sorte de jugement de goût kantien non conceptuel, sensible, contemplatif, mais que nous pourrions peut-être essayer de spécifier en décrivant le style de l'objet à l'aide de catégories figurales. La « nécessaire adéquation » (entre les vitraux et l'abbatiale, dont parle les visiteurs, ..., mais) ne consisterait plus alors dans la copie de l'ancien, (...), mais dans la réalisation d'objets présentant des qualités esthétiques, c'est-à-dire une "qualité*

---

<sup>102</sup> *Idem.*

<sup>103</sup> Pour nous le rôle de l'axiologisation de la valeur esthétique sera en suite (Cf. chapitre Analyse) corrélée avec la *Gestalt*, dans une perspective du discours et du sujet, en tant que sujet cognitif et sensible, et le sens pris dans sa dimension d'expérience qui rythme l'objet.

<sup>104</sup> Cf. schéma p.52 (RENOUE, *op.cit.*)

*émotionnelle'', des qualités rythmiques, figurables comparables à celles du lieu »<sup>105</sup>.*

## 7.2. Le rapport entre figure et objet au sein de la dimension plastique

Nous avons constaté jusqu'à maintenant le passage de l'objet à la notion de figure. Le lecteur de la thèse peut se demander en quoi consiste le rapport de l'objet avec la figure. Nous pourrions expliquer rapidement l'articulation de deux notions ainsi : dans la sémiotique standard, l'objet et le sujet sont des actants interdéfinis, la figure (parcours figuratif, rôle thématique) est la manifestation de ces actants dans le discours. Dans la perspective phénoménologique, le rapport Sujet-Objet est celui de l'être-au-monde d'un corps sensible. Si l'on parle de figure (dans la sémiotique de Geninasca en particulier) c'est forcément à partir du discours : la figure est la version discursive de l'objet, à condition que l'on tienne compte du dispositif de l'énonciation, et que l'on analyse le langage et la représentation.

L'objet n'est alors que le terme neutre et abstrait. La figure définit mieux l'objet, le précise et l'encadre dans une perspective plus complète et complexe. L'objet de perception et l'objet du discours, l'objet visuel et l'objet de l'imagerie mentale, seront étudiés au long de notre travail sous le nom de figure<sup>106</sup>.

Pour résumer les étapes de notre présentation du parcours de l'objet jusqu'à ce point, nous nous arrêterons sur a) les rapports de l'objet en relation avec le sujet et la valeur, b) l'objet dans le monde naturel et dans les langues naturelles (énonciation), et c) l'objet perçu dans son parcours figuratif.

Pour l'instant, sans quitter la perspective de la perception, nous mettrons de côté le cadre de l'énonciation, pour croiser à nouveau les termes de la figure, de la forme, d'un point de vue visuel. L'objet visuel analysé et sémiotisé par le Groupe  $\mu$  nous fournira des éléments nouveaux sur le rapport entre figurativité et objet.

L'origine de notre problématique relève d'une part du rapport entre l'objet visuel et les notions de figure, de forme, d'objet et de signe au niveau visuel, et d'autre part et son rapport avec l'objet (niveau sémio-narratif), la figure (niveau discursif) et la forme

---

<sup>105</sup> RENOUE, *op.cit.*, p.53.

<sup>106</sup> Cf. le chapitre suivant de notre thèse.

hjelmslevienne au niveau discursif. Y a-t-il équivalence dénomminative purement aléatoire ou bien existe-t-il des liens directs ou indirects entre ces termes ?

Le Groupe  $\mu$  influencé par les travaux des psychologues de la forme définit ainsi la forme, la figure, l'objet et le signe, en rapprochant ainsi la perception et le sémiotique : La forme ou *Gestalt* est définie comme un groupe d'éléments perçus en une appréhension globale et simultanée comme n'étant pas le produit d'un ensemble au hasard, mais d'un certain nombre de règles intentionnelles. Le lien entre la forme et la figure s'explique par le fait que toute forme est figure mais pas l'inverse. La figure est un processus relativement primitif, tandis que la forme contient un mécanisme de mémoire. Après la comparaison de plusieurs figures-occurrences avec la réactivation de la mémoire, ces figures sont stabilisées sous une forme. La perception devient donc un événement mémoriel. La prégnance d'une forme est en d'autres mots la force qu'elle exerce sur l'esprit du récepteur. La figure se différencie d'ailleurs par rapport au fond, car elle est plus loin du sujet, tandis que le fond est en dessous de la figure. La perception active la mémoire et l'on passe de l'occurrence au type, de l'événement à la série. Le passage d'une figure à une forme est accompli par le mécanisme de la mémoire et le passage de la forme à l'objet avec la permanence (définition de l'objet = somme des permanences- propriétés de permanences-existence cesse d'être soumise à la présence d'une stimulation physique). La conversion de l'objet en signe s'achève (et avec lui l'acte perceptif en tant que sémiotique) par l'existence d'un système. Le processus sémiotique de la perception commence donc par des modalités simples pour en arriver à des formes complexes.

Pour résumer le parcours de l'objet plus précisément nous pourrions dire que d'après le Groupe  $\mu$ , l'objet dans un premier stade acquiert le statut du signe renvoi :

*« De ce que les objets sont une somme de propriétés, douées de permanence et guidant l'action, on peut avancer que cette notion rejoint celle du signe. Le signe est en effet, par définition, une configuration stable dont le rôle pragmatique est de permettre des anticipations, des rappels ou des substitutions à partir de situations. Par ailleurs le signe a, comme on l'a rappelé, une fonction de renvoi qui n'est possible que moyennant l'élaboration d'un système »<sup>107</sup>.*

La deuxième étape concerne la perception, qui tient compte du signe, de la structure cognitive, de la perception (apprentissage) et du social :

---

<sup>107</sup> GROUPE  $\mu$ , *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, p.81.

*« La fonction perceptive rejoint donc ici la fonction sémiotique. Dans son fondement, la notion d'objet n'est pas foncièrement séparable de celle du signe. Dans l'un et l'autre cas, c'est un être percevant et agissant qui impose son ordre à la matière inorganisée, la transformant ainsi, par l'imposition d'une forme-le mot est pris cette fois au sens hjelmslevien- à une substance. Cette forme, de ce qu'elle est acquise, élaborée et transmise par apprentissage, est éminemment sociale et donc culturelle. C'est un savoir-une structure cognitive et non plus seulement perceptive-qui nous garantit l'unité de la feuille pliée en deux, comme elle nous garantit la différence de la vitrine et du spectacle qui y transparait »<sup>108</sup>.*

### 7.2.2. La corrélation entre l'objet-figure plastique et l'objet-figure dans le discours

Contrairement à notre propre thèse, le Groupe  $\mu$  considère que la forme la plus élaborée qui constitue le dernier stade du parcours est l'objet. Celui-ci signale le passage de la figure de l'occurrence au type, et l'actualisation, par le processus de la répétition, de l'activité mémorielle, qui crée un effet de permanence<sup>109</sup> :

Pour mieux visualiser le parcours, on empruntera le schéma suivant<sup>110</sup> :

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp.79-83.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.83.

niveau d'élaboration	Statut sémiotique		Base empirique
1 figure	Occurrence non dénommable		propriétés visuelles
2 forme	Type	dénommable	propriétés visuelles
3 objet	Type	dénommable	propriétés visuelles et non visuelles

Tableau I. Trois niveaux d'élaboration perceptive

La typologie proposée par le Groupe  $\mu$  est particulièrement intéressante car elle situe le parcours de l'objet à divers niveaux de pertinence. Notre réflexion ajouterait un niveau supplémentaire avec l'insertion de l'énonciation. Nous proposerons alors une isomorphie entre le parcours esthétique-perceptif qui concerne le plan de l'expression de l'objet, et l'objet dans la mise en discours, à l'intérieur du processus énonciatif. La figure, la forme, et la *Gestalt* se situeraient ainsi sur toutes les couches du parcours sémiotique<sup>111</sup>. Si nous comparons la typologie ci-dessus avec la typologie effectuée par Greimas concernant le passage des signes naturels aux signes objets, nous proposons les corrélations suivantes :

<b>GREIMAS</b>	<b>GROUPE M</b>
SIGNES NATURELS	
<b>FIGURES</b>	<b>FORME (Gestalt) et</b>
=	<b>FIGURE (vs fond)</b>
(NON SIGNES- <b>FORMES SIGNIFIANTES)</b>	
SIGNES OBJETS (SIGNIFIES)	

Tableau II. Corrélation entre la figure (*non-signé*) et sa forme visuelle (*Gestalt-fond*)

<sup>111</sup> Voir à ce sujet le chapitre suivant de notre thèse.

Si les figures<sup>112</sup> dans la typologie de Greimas sont des formes signifiantes des signifiés /signes-objets/ quelle pourrait être leur forme ? La référence de Greimas aux figures « *Gestaltiques* »<sup>113</sup> concernerait la forme de la figure, ce que nous avons proposé en suivant la typologie du Groupe  $\mu$ . Ce qui dynamise le schéma ci-dessus est la relation entre le fond/forme plastique de l'objet et la forme/figure de l'objet dans le discours dont il fait partie. Nous émettons l'hypothèse d'une cohérence entre les isotopies sémantiques, la perception sémantique, la *Gestalt* et les formes discursives, telles pratiquées au sein du discours. Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons particulièrement à la *Gestalt* par rapport à ses affinités avec le sujet, le discours et l'acte de la lecture, dans l'acquis de l'interprétation.

## 8. SYNTHÈSE

Dans ce chapitre, nous avons étudié le statut de l'objet sémiotique dans les théories de la sémiotique générale (de la sémiotique narrative à la sémiotique post-greimassienne), de l'énonciation (discours-texte) et de la sémiotique visuelle. Le parcours de l'objet dans toutes les approches a rejoint la notion de figure. Celle-ci est le point d'intersection entre la perception et l'énonciation d'une part, le sujet (percevant) et l'objet (perçu) d'autre part. La transformation de l'objet en figure démontre bien comment la conception du sens est modifiée et en même temps ouvre la problématique sur la présence. Comme nous le verrons à la suite de la thèse, la présence de l'objet articule le figuratif à la question du sujet et les effets de l'apparaître de l'objet et de la signification sur le sujet.

Plus précisément, nous traiterons de la présence de l'objet, c'est-à-dire les modes de perception d'un objet plastique-sensible au sein du discours. Nous appelons discours la production énonciative par le langage ou par d'autres modalités (visuelles, verbales). Nous vérifions la sémiotique plastique et comment celle-ci fait appel au sensible et à la perception avec l'objet (vêtement) de mode comme il se présente dans les défilés de haute couture.

---

<sup>112</sup> Sur la figure et plus précisément sur la perception et la distinction entre figuratif et figural, Cf. chapitre de notre thèse sur la présence.

<sup>113</sup> GREIMAS A.-J., « Sémiotique figurative et figurative plastique », *op.cit.*

Afin de travailler sur la question de la présence, nous introduirons le sensible, la *Gestalt* et la perception.

Comme le dit Ouellet:

*«Montrer le lien entre la genèse de la figurativité profonde à partir de l'expérience perceptive et l'engendrement discursif de la figurativité sémantique à partir de notre activité énonciative pour bien saisir le lieu, ni abstrait, ni concret mais schématique, où s'articule la catégorisation vécue comme traitement à la fois des données sensorielles et des représentations verbales »<sup>114</sup>.*

---

<sup>114</sup> OUELLET P., (avant propos) « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 17, 1991, Pulim.

# CHAPITRE II : SEMIOTIQUE DE LA PRESENCE

## 1. INTRODUCTION

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié le parcours de l'objet au sein de la sémiotique (générale et visuelle) et plus précisément son rapport avec le sujet et la valeur, le monde naturel et l'énonciation. Dès le début de cet itinéraire, la notion d'objet se rapproche de la notion de la figure : l'objet et le sujet sont des actants interdéfinis, et la figure (parcours figuratif, rôle thématique) est la manifestation de ces actants dans le discours. L'évolution du couple figure-objet est en parallèle à l'évolution de la discipline. Ce chapitre sera consacré à la question de la présence en sémiotique, et plus précisément la présence de l'objet. Le terme est défini dans le *Dictionnaire* ainsi:

*« Dans la perspective sémiotique, on considérera la présence (l' « être-là ») comme une détermination attribuée à une grandeur qui la transforme en objet de savoir du sujet cognitif. Une telle acceptation, essentiellement opératoire, établie dans le cadre théorique de la relation transitive entre le sujet connaissant et l'objet connaissable, est très large : sont présents, en ce cas, tous les objets de savoir possibles, et la présence s'identifie, en partie, avec la notion d'existence sémiotique »<sup>115</sup>.*

Bien que cette notion apparaisse assez tôt dans la terminologie sémiotique, les rapports entre la présence et les dimensions du sensible et de l'affect n'ont été envisagés que dans une période plus récente. Le cadre actuel favorise la réintégration de la présence au sein de la sémiotique. La présence retrouve sa place 'naturelle', à l'occasion de l'étude des objets qui font surgir les questions du sensible, des passions et de l'esthésie. La présence<sup>116</sup> signale à la fois une ouverture sur un champ ayant suscité auparavant des débats, mais aussi un tournant dans l'histoire sémiotique, avec des repositionnements sur les questions critiques de la sémiotique (énonciation, discours, texte). Le virage vers la phénoménologie, traditionnellement préoccupée par les questions du sensible, ne risquerait-il pas de faire dévier la sémiotique de ses propres objectifs ? Landowski dans son ouvrage *Passions sans noms*, intègre la question du sensible et de l'affect dans ses problématiques d'orientation socio-sémiotique et veut démontrer que les questions présentées comme « modernes » ne sont que la suite logique de la sémiotique greimassienne dite « standard ».

---

<sup>115</sup> COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p.290, entrée « Présence ».

<sup>116</sup> Cf. PARRET H., *Épiphanies De La Présence. Essais Sémio-Esthétiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

A partir de notre objet d'étude — le vêtement de haute couture — nous nous intéresserons principalement aux questions qui touchent à la fois à la perception (les formes du paraître), à l'énonciation et en particulier à la relation tissée entre l'objet, le sujet et le discours. La présence et les questions de l'affect-phorie seront intégrées dans dans une perspective socio-sémiotique.

Le fil conducteur de notre thèse sera basé sur l'axe objet-discours-sujet. La présence marquera le parcours de cette triple relation et déterminera la transformation successive de chaque instance : le passage de l'objet en figure, du sujet percevant en sujet lecteur et du discours en texte. La présence de l'objet affecte un sujet qui pour sa part se présente (au monde) en tant que sujet d'énonciation. Le dialogue s'établit entre (la perception de) l'objet qui fait figure (*Gestalt*) et la capacité d'un sujet à s'adapter à cette figure. Le lien fusionnel sujet-objet illustre bien le fait que la présence concerne précisément ce point de jonction entre les modes d'existence du sujet et de l'objet. Si notre thèse est consacrée à la présence de l'objet, notre regard sera inévitablement porté vers la présence du sujet et par conséquent vers la tension entre ces deux présences.

On pourrait traiter la question de la présence avec deux logiques différentes : l'une qui considère la sémiotique dans sa genèse et le discours en tant que discours en acte. Dans ce cas, le corps sensible se situe au centre du champ de présence, et fonctionne comme instance régulatrice et organisatrice. L'autre logique est focalisée sur la réception d'un sujet visé et affecté à qui se présente l'objet. L'interprétation et la lecture déplacent le centre de gravité du champ vers le discours. Celui-ci devient le responsable de l'organisation et de la régulation des tensions. L'interprétation (ou la fonction de l'énonciataire) constitue la présence (sémiotique) de l'objet et l'inscrit dans un « ensemble signifiant » (champ de présence) de telle manière que les formes de la reconnaissance (*Gestalt* bonne forme) se trouvent mises en question (excès ou manque de « signification ») au profit d'un statut sémiotique nouveau de l'objet.

Notre approche s'inspire des travaux (d'orientation phénoménologique) de Fontanille sur la présence, aussi bien que des théories du texte (Geninasca, Rastier). Le point de convergence des théories en apparence incompatibles réside dans notre conviction qu'avec la présence (et les notions du sensible-affect) on est déjà dans la sémosis. D'autre part pour parler de signification, il faut un énonciataire qui construise et se

construite à travers sa jonction avec l'objet qui se présente à lui. Cette forte corrélation nous amène à l'étude d'une présence que nous appellerons interprétative.

La présence prend fin dans les manifestations textuelles lors de la rencontre (-union) entre le sujet-lecteur et l'objet. Nous définissons le texte comme produit concret d'énonciation actualisé dans les contextes structuraux qui s'étendent du domaine de la littérature jusqu'au domaine esthétique et socio-culturel. Notre objet d'étude de nature social — le vêtement de haute couture — est mis en condition de lecture, dans sa présentation (mise en présence) dans les défilés. Ceux-ci sont des énoncés visuels qui constituent des textes syncrétiques et suscitent, entre autres, la question du rapport entre présence et représentation.

## 2. PERCEPTION ET FIGURE

### 2.1. La notion de la figure du point de vue de Teresa Keane

Dans cette partie de la thèse, nous nous serons préoccupés de traiter la perception et la figure. Ce qui nous intéressera en premier, c'est l'approche de Teresa Keane. Celle-ci fut l'une des premières qui ont à travailler sur la sémiotique des objets (tout en suivant la théorie greimassienne « standard ») et qui ont à intégrer la notion de la figure au sein de la sémiotique.

Teresa Keane envisage la présence comme le point d'ancrage à la fois de la perception et de l'énonciation, de la sémiotique de l'objet et de la phénoménologie.

Dans cette perspective, le problème de la structure de la perception est posé ainsi :

*«Celle-ci (structure d'accueil) prend la forme d'une structure actantielle à fonction organisatrice des figures du monde (...) Pourtant l'interprétation selon laquelle l'expérience vécue antérieurement donnerait lieu à la convocation des images mémorisées ne va pas de soi. C'est tout un problème d'imagerie stéréotypée qui se trouve ainsi soulevé, quelles qu'en soient les origines : expériences vécues, acquis livresques, imaginaire actif, le fait que ces images-clichés possèdent une autonomie certaine et constituent la totalité organisée de nos perceptions de différents ordres, tout cela apparaît pour nous comme un écran du monde sur lequel peuvent se greffer, en le modifiant plus ou moins, de nouvelles perceptions)»<sup>117</sup>.*

Comme le préface Ouellet dans « Figurativité et Perception », la figurativité est pour Keane le :

---

<sup>117</sup> KEANE T., « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 17, 1991, p.30.

*« Point de jonction entre les processus perceptifs qui donnent lieu au percepts, avec leur structure gestaltique héritée des données sensibles plus ou moins saillantes des objets, et les processus énonciatifs qui donnent naissance aux images mentales ou aux contenus sémantiques figuratifs, avec leur structure iconique et mimétique, héritée des états cognitifs plus ou moins prégnants et imageants des sujets »<sup>118</sup>.*

La relation sujet-objet lors du processus d'énonciation évoque la question de l'énonciation. Celle-ci est envisagée comme la « représentation verbale qui fait appel à l'imagerie des sujets parlants, soit à leur esthesis imaginative ou mnémonique, pour la reconnaissance de ces contenus et de ces formes de contenu »<sup>119</sup>.

Les deux sémosis fondamentales du monde naturel et de la langue naturelle sont articulées autour de la notion de la figurativité. Cette notion et plus particulièrement celle que Teresa Keane qualifie de profonde « réduit les données sensibles à ce qui affecte les différents états possibles de notre sensibilité, c'est-à-dire les corréle aux conditions de possibilité de notre expérience au monde »<sup>120</sup>.

## 2.2. La notion de la figure d'après Bertrand

Un autre auteur qui a traité la notion de la figure et, comme nous avons déjà vu dans le chapitre précédent, dans sa relation avec le monde et les langues naturelles, est Bertrand. L'auteur du Précis Littéraire aborde la sémiotique de la perception dans une perspective phénoménologique. Selon lui, la sémiotique figurative concerne l'activité sensorielle de la perception et la mise en discours des formes. Le sens devient « un sens en devenir dans la figurativité ».

Le problème concernant la place de la figurativité dans le parcours génératif et son rapport avec la référence est réglé avec la densité sémique. La figurativité relève du plus ou moins iconique et du plus ou moins abstrait. Les figures sont plus iconiques s'il y a ressemblance avec les figures du monde sensible et si les traits réunis par le formant sont suffisants pour « permettre son interprétation comme représentant un objet du monde ». L'effet de référenciation est d'ailleurs relatif à l'iconicité : Plus le degré de densité sémique est grand, plus la référenciation est forte. Inversement, nous parlerons d'abstraction ou de thématization lorsque la densité sémique est faible. Dans ce cas, le

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. VI (avant propos).

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> *Idem.*

sémème désigne une chose et une seule, dans un contexte socioculturel précis : si le sémème admet une large étendue des variations sémémiques et si les contextes d'emploi sont très ouverts (la beauté).

### 2.2.1. La figure comme « nappe du sens »

Le paraître est la « nappe du sens » et la perception est la mise en discours des figures qui en attestent la présence dans le langage. C'est la première justification de l'intervention qui remonte dans la perception elle-même pour agir sur le monde des valeurs collectives. L'approche phénoménologique et notamment le rôle du corps sont abordés par une sémiotique figurative. La sémiotique figurative extéroceptive relève de la représentation et des impressions référentielles, alors que le figuratif et l'abstrait relève de l'intéroceptivité<sup>121</sup>.

Les définitions de la figurativité<sup>122</sup> exposées par Bertrand présentent un historique qui dévoile bien les éléments constitutifs de la figurativité de points de vue sémiotiques divers. La complexité du terme oblige en quelque sorte l'auteur à voir dans les différentes étapes les éléments cachés (dans la première définition), ou encore à faire référence à l'abstraction, et à l'éloignement de la figure de la réalité ; la figure devient outre-sens, et le paraître qui est toujours imparfait, insaisissable. Si dans une définition, l'analyse était l'élément sine qua non à saisir, dans une autre, la figure, est mise du côté de l'insaisissable, et signale l'incapacité de nos compétences cognitives à cerner la réalité : c'est le monde naturel ou plutôt la figure du monde naturel qui nous saisit et qui nous frappe. L'analyse arrive à en juxtaposer une partie, mais la figure est de l'ordre de l'attaque, de la puissance, et dépasse tout ce que nous pouvons saisir par le biais de notre intellect. Avec cette définition, nous signalons une orientation vers le sensoriel, le pathémique, très souvent, négligés, jugés comme non saisissables, donc non abordables, et analysables par la sémiotique : ici la figure inaugure l'étude de la précondition du sens qui est le sensoriel.

Les trois premières définitions sont basées sur la dimension structurale de la perception. Nous remarquerons toutefois que la figure intègre progressivement la perspective de la perception. La quatrième définition porte plus précisément sur l'univers visuel. Elle

---

<sup>121</sup> Cf. l'orientation des travaux récents sur la dimension proprioceptive de la phénoménologie.

<sup>122</sup> BERTRAND D., *Précis de sémiotique littéraire*, op.cit. pp.99-100.

décrit l'acte de semiosis, c'est-à-dire le passage de la vision naturelle, informée par une grille culturelle de lecture du monde, à la reconnaissance des formes figuratives sur une image ou un tableau. La figure est liée avec les données perceptives (visuelles). Dans la cinquième définition, la notion de la figure intègre pleinement la sensorialité et ouvre ainsi la perspective du figuratif vers son dépassement, « l'outre sens ». Avec cette constatation, la figure touche à la fois clairement le domaine de la perception, le champ du sensoriel et du paraître, mais aussi le dépassement, l'outre sens. Nous rappelons que Greimas, dans *De l'imperfection*, se différencie, et avance sa pensée sur la figure qui n'est pas seulement iconique, mais plus ou moins une réalité discursive qui signale le dépassement de la réalité. Elle est au-delà de la réalité et en même temps elle est définie comme imparfaite. Du trop plein jusqu'au trop vide, la figure signale une tension, qui la fait osciller entre les deux extrêmes. D'une sémiotique trop cartésienne, le parcours de la figure au sein de la sémiotique, démontre les limites de la sémiotique d'aller à la substance des choses, mais à la fois ouvre une perspective vers le domaine du sensible, domaine peu explorable certes mais fort intéressant.

Dans une définition qui résume la réflexion de Bertrand sur la figure, la figure est envisagée sous l'angle du monde naturel et de la perception en corrélation avec la sensorialité et l'outre sens :

*« Figuratif, figurativité : tout contenu d'un système de représentations (visuel, verbal ou autre) qui a un correspondant au plan de l'expression du monde naturel, c'est à dire de la perception. Les formes d'adéquation, façonnées par l'usage, entre la sémiotique du monde naturel et celle des manifestations discursives, font l'objet de la sémiotique figurative. Celle-ci s'intéresse donc à la représentation (la mimésis), aux relations entre figurativité et abstraction, aux liens entre l'activité sensorielle de la perception et les formes de sa mise en discours »*<sup>123</sup>.

Bertrand constate que dans le figuratif il y a une isomorphie entre la sémiotique du monde naturel et la langue, un rapport entre la représentation mimétique plus ou moins forte de la mise en discours de la figure et le monde naturel. La figure est envisagée sous forme de représentation iconique de la réalité, ou au contraire, en forme d'abstraction, si les liens avec le monde naturel sont faibles. Le sensoriel et la perception se situent au centre de la figurativité mais sont toujours saisis dans le discours. La perception et le sensible vont être étudiés dans leur mise en forme par et dans le discours. Même si son approche aborde le sensible et donc un domaine non

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.262. (Glossaire, entrée « figuratif »).

traditionnellement traité par la sémiotique, en l'insérant dans le cadre du discours, Bertrand garantit un regard sémiotique rigoureux et élimine ainsi des risques de débordements vers d'autres disciplines. L'objet d'étude reste certes d'influence phénoménologique, mais les bases sémiotiques sont inévitablement très solides. Bertrand conserve le même type d'approche et la même cohérence dans sa définition du monde naturel :

*« Monde naturel : Les sémioticiens rejettent le concept de référent (l'univers extralinguistique). Ils considèrent le « monde naturel » comme une sémiotique dans la mesure où, en tant que plan de l'expression, il est informé par l'homme et érigé en signification. La référence devient alors une question de corrélation entre deux sémiotiques (celle d'une langue naturelle, ou d'un langage pictural avec celle du monde naturel), et les ajustements entre ces deux sémiotiques, loin d'être de simple dénotation, sont soumis à de profondes variations (culturelles entre autres). Il reste toutefois que cette « information » du monde naturel demande qu'on examine les conditions d'émergence du sens à partir du sensible. D'où les recherches menées aujourd'hui en sémiotique sur l'esthésie (la perception des sensations), la sensorialité et la plurisensorialité (la synesthésie), pour dégager les modes sémiotiques du sensible (saveur, olfaction, etc.) en liaison avec la figurativité du discours »<sup>124</sup>.*

L'esthésie, c'est-à-dire la perception des sensations, la plurisensorialité et la synesthésie sont étudiées sous l'angle des modes sémiotiques du sensible. La perception et le sensible sont mis en rapport avec la figurativité du discours. Considérant la capacité d'iconicité et d'abstraction (rapprochement et éloignement de la réalité) de la figure, Bertrand parle d'« élasticité sémantique »<sup>125</sup> de la figurativité. Il s'oppose aussi au rôle superficiel de l'habillage et du décor très souvent associé à la figure. Denis Bertrand opte ainsi pour une profondeur du figuratif et situe la figure comme une donnée première du langage<sup>126</sup>.

La thèse de Bertrand sur la figurativité concerne aussi notre travail sur l'objet, car elle est associée à « l'effet de réel »<sup>127</sup> autrement dit à l'impression référentielle, en termes de figurativisation ou de thématisation. L'objet du monde est ainsi renommé en une figure du monde et devient un point d'ancrage entre les langues naturelles et le monde naturel. Dans les préoccupations les plus récentes de la sémiotique la figure se rapporte au monde du sujet par l'intermédiaire de la dimension proprioceptive :

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.263. (Glossaire entrée « monde naturel »)

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.147.

*« (...) Lorsqu'elle (la figure) s'attachait à rendre compte de la représentation et des impressions référentielles, la sémiotique figurative était extéroceptive ; lorsqu'elle développait les liens entre le figuratif et l'abstrait, elle associait le figuratif à la dimension intéroceptive. Les dimensions actuelles de la recherche sur la figurativité sont tournées vers la dimension proprioceptive et les questions nouvelles qu'elles posent à l'analyste en relation avec la phénoménologie »<sup>128</sup>.*

La corrélation du corps percevant et de l'activité sémantique dans la pratique du discours, en l'occurrence pour Bertrand dans la sémiotique littéraire, nous rappelle l'approche phénoménologique de la perception discursive de Ouellet, que nous développerons ensuite.

Au delà de la fonction de la mimésis, et de la représentation, la figure joue le rôle à la fois de l'abstraction et de la figurativisation, de la spécificité mais aussi de la généralité. La figure se rapproche ou rejoint par l'intermédiaire du corps, de la perception, du sensible, et dans sa dimension rhétorique, elle donne une épaisseur au discours. La notion de décalage ou d'outre-sens, liée à la nature de la figure, s'estompe au profit du paraître et de l'imperfection. La figure inscrite dans les usages de la langue, se rapporte au social, avec les doxas et les topoi stéréotypés, figés dans la mémoire langagière. Une autre dimension, importante d'après nous, est le décalage avec la réalité dans l'espace discursif. Le discours à l'aide du sujet d'énonciation-lecteur va (re)construire l'objet du monde saisi dans son état brut et lui attribuer le statut d'objet de sens. Pour nous la notion de la présence est relative à la question de l'apparition et du paraître de l'objet, mais aussi à celle de l'au delà ou de l'outre sens. Nous n'envisageons pas ce dernier en termes d'iconisation ou d'abstraction, mais plutôt en termes de décalage entre la figure dans le monde naturel, et la figure telle qu'elle est construite dans le discours. La figure au sein du discours est un objet de sens en devenir et c'est cette dimension énonciative qui nous intéresse. Mises à part les corrélations entre la langue naturelle et le monde naturel, nous ajouterons aussi la dimension énonciative, qui se place aussi bien à l'intérieur de l'imagerie mentale du sujet percevant qu'à l'intérieur du discours. Celui-ci, grâce à sa nature créatrice, transforme les figures du monde représentées dans l'espace cognitif du sujet, en objets du sens. Le sujet percevant et cognitif va terminer son parcours et son lien avec l'objet, dans son rôle de sujet interprétant, qui lit l'esthésie inscrite à l'intérieur du texte. Le parcours de la lecture n'est pas connu à l'avance. En effet, la lecture réserve des surprises, met en suspens ou même actualise des aspects de

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 163.

l'objet-figure du monde perçu inaperçus ou inexistant dans son état brut, hors du contexte discursif.

### 2.3. Figure et métaphore

Avec la notion de figure, nous nous éloignons de la notion d'objet-référent et nous nous dirigeons vers une sémiotique du sujet et de l'expérience perçue et vécue. La théorie de Ouellet se situe dans la perspective phéno-sémiotique : l'espace discursif, relevant à la fois de la perception et du langage, devient le point d'ancrage entre le sensible et la dimension sémiotique. Le discours s'avère être comme un centre d'accueil de la praxis énonciative, l'espace où le sujet et l'objet se rencontrent.

Ouellet traite la question de l'objet en termes de perception, d'énonciation et de figurativisation. Il articule la relation sujet-objet et dynamise la figurativité par l'intermédiaire de la métaphore. L'approche de Ouellet sur les objets relève de la perception discursive et d'une sémiotique (inter)subjective. Le sujet d'énonciation vise l'objet d'un certain point de vue et son expérience esthétique inscrite dans un cadre discursif conditionne l'apparaître et par conséquent la nature de l'objet :

*« Cette expérience de nature proprement esthétique concerne moins les objets du monde perçu que les conditions plus ou moins subjectives de leur perception, soit la nature de notre intuition. Le texte de la Recherche dit et montre les conditions de notre expérience perceptive, qui font les formes spatiotemporelles de notre intuition, véritable matériau de l'œuvre d'art littéraire »<sup>129</sup>.*

Comme une forme de présence, la métaphore est basée sur notre façon de voir et de tourner les choses. Le centre de la pensée de Ouellet est porté sur l'énonciation (le dire et non pas le dit), l'expérience perceptive et les formes spatiotemporelles qui structurent notre intuition et notre imagerie mentale. Via les formes de l'intuition, le sujet et l'objet sont mis en rapport, conditionnés par les dimensions spatiotemporelles. Loin du parcours génératif, l'abstraction et le concret, Ouellet opte pour une approche spatiale de la signification. Le schématisme englobe aussi bien le sensible, le visuel, le cognitif et l'énonciation proprioceptive, surtout en termes d'imagerie mentale. Si pour Ouellet l'énonciation s'arrête à cette étape, pour nous elle continue son parcours avec le discours-texte et le sujet dans le rôle du sujet lecteur-sujet d'interprétation :

*« Si la littérature arrache le percept aux circonstances de la perception sensorielle immédiate et cela suivant un processus d'abstraction des données*

---

<sup>129</sup> OUELLET P., *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Les éditions du Septentrion en collaboration avec le CELAT et en coédition avec les Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 8.

*sensibles dont les qualités font l'objet d'une "imagerie", elle a en même temps pour objet de mettre au jour et en jeu les conditions de possibilité de notre expérience perceptive, soit les formes a priori de l'intuition par lesquelles nous nous représentons l'existence d'un objet dans l'espace et notre existence dans le temps»<sup>130</sup>.*

S'écartant d'une vision où le sujet et l'objet s'opposeraient mutuellement, il propose la perspective phénoménologique selon laquelle l'objet perd son entité autonome et indépendante,

*«devient corps avec le sujet dans une activité cognitive et énonciative qu'il appellera « historique » afin de souligner la dimension socio-historique du temps, incarné dans le discours et son énonciation »<sup>131</sup>.*

La dimension socio-historique incarnée dans le discours et l'énonciation rappelle l'approche de François Rastier sur la signification en tant que pratique. Les deux voies mettent en avant un intérêt de la sémiotique pour l'expérience vécue et pratiquée par un sujet. On est donc dans le domaine du social, comme manifesté à l'intérieur du discours et de la langue.

### **3. FIGURATIF FIGURAL**

#### **3.1. Le figuratif et figural dans une perspective discursive**

Dans la perspective phénoménologique, le rapport sujet – objet est celui de l'être-au-monde d'un corps sensible. Si l'on parle de figure (dans la sémiotique de Geninasca en particulier) c'est forcément à partir du discours : la figure, est la version discursive de l'objet, ce qui suppose qu'on est dans le dispositif de l'énonciation, et d'une manière ou d'une autre qu'on est passé dans le langage et dans la représentation (*cf.*, définitions de Bertrand).

L'objet est considéré dans la perspective de l'énonciation et du discours, dans un état de dialogue avec le sujet. Le sujet et l'objet sont les protagonistes de la construction du sens. Le moment de leur *union*<sup>132</sup> (en termes de Landowski) est le moment où l'on parle de présence.

---

<sup>130</sup> *Idem.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>132</sup> Le terme est emprunté à Landowski. A ce sujet voir, LANDOWSKI, E., *Passions sans nom, Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF, 2004.

Geninasca, Panier (CADIR) et Didi-Huberman traitent la figure dans une conception dynamique du sens. Sa fonction informative est négligée au profit de la capacité d'exploiter le sens et d'en produire quelque chose.

Pour Geninasca en particulier, le figural concerne l'analyse des textes (objets textuels-littéraires picturaux) qui sont des représentations du monde. Du fait de son existence discursive-sémiotique, la figure prend une ampleur différente. Pour Panier, la figure se présente en termes de signifiant saussurien voire lacanien. Chez Didi-Huberman, le figuratif et le figural sont considérés en termes du visible et du visuel à l'instar de Merleau Ponty.

La question de la figure est posée en tant que question sémiotique : comment l'objet (vide, ou pure structure) peut-il être le support de valeurs pour un sujet (narratif, esthétique...) ; comment, dans la perspective du discours, la figure (grandeur figurative) est le point de croisement de la sémiotique du signe – renvoi (vers les objets du monde) et de la sémantisation relative au langage. Il n'est pas question de référentialisation ou d'illusion référentielle, mais d'énonciation, et de la mise en figure dans de discours.

### 3.2. Les grandeurs figuratives abordées par Geninasca

La figure est pour Geninasca inscrite dans la logique du discours et sa capacité d'en créer un nouveau monde. L'existence discursive<sup>133</sup> du sens est attachée à la lecture et aux stratégies de cohérence<sup>134</sup> :

*« La lisibilité d'un texte est fonction du rapport de compatibilité — ou d'incompatibilité — qui lie une compétence discursive et les virtualités d'un objet textuel. (...) Définir une stratégie de lecture ce sera entre autres, dans le domaine littéraire du moins, préciser les conditions de lisibilité, entendues comme conditions de construction de la cohérence. Nous appelons « rationalité » les différents modes d'instauration de la cohérence, ou de la signification d'un texte »<sup>135</sup>.*

---

<sup>133</sup> « Il serait peut-être possible de l'intégrer à notre approche, à la condition expresse toutefois de subordonner ce que j'ai appelé l' « existence objective » à l' « existence discursive ». GENINASCA J., *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997, p.28.

<sup>134</sup> « On attribuera donc aux « figures », une double vocation discursive, compte tenu des deux espèces de rapports qu'elles peuvent contracter : en fonction a) des relations de dépendance unilatérales susceptibles de leur assigner une place à l'intérieur d'organisations réticulaires-configurations, parcours figuratifs, scénarios ou frames, taxinomies-constitutives des isotopies qu'enregistre le savoir associatif et b) des relations de solidarité qui lient les positions ou les rôles ou schémas d'action) dont l'actualisation en discours appartient précisément aux grandeurs figuratives ». GENINASCA J., *La parole littéraire*, op.cit., p.22.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.87.

Lorsque Geninasca parle de texte, il est question pour lui d'objet textuel activé par la lecture et l'interprétation :

*« D'ailleurs, l' « écrit »-ou le « dit » n'est pas le texte. Préalablement à sa prise en charge par un sujet, à la construction que doit encore effectuer une instance énonciative, il n'est pour le lecteur, pour l'auditeur, que la promesse ou la virtualité d'un texte : un objet textuel, ce sur quoi — à partir de quoi — il convient d'instaurer un (ou plusieurs) texte(s). Chaque usage, chaque « pratique discursive » a pour effet d'actualiser certaines des virtualités de cet objet textuel, par et à travers l'actualisation simultanée d'un sujet (une instance énonciative) et d'un objet (le texte proprement dit). Lire, interpréter un énoncé, en constituer la cohérence, cela revient à actualiser le texte — dont l'objet textuel n'est encore que la promesse — en vue de le saisir comme un tout de signification, comme un ensemble organisé de relations, autrement dit, comme un discours »<sup>136</sup>.*

Il parle des « parcours figuratifs, ou scénarios impliquant des programmes narratifs, ou des schémas spécifiques »<sup>137</sup>. Geninasca appelle figurales les « catégories, à la fois très abstraites et très générales, situées en amont de la distinction de l'étendue et du temps »<sup>138</sup>.

### 3.3. La figure : pour une approche du sens « en suspens »

Suite à la définition de la figure que donne Hjelmslev (la figure est un non-signé intervenant dans la construction des signes), Panier aborde la figure comme « l'entité du discours dissocié du signe, un élément discursif qui suspend le sens dans son statut sémiologique (signe) et attend à être actualisé dans l'acte énonciatif par le sujet énonciataire (lecteur) »<sup>139</sup>. Dans la perspective d'une sémiotique de l'énonciation et du discours, la figure oscille entre deux problématiques : celle du monde naturel et celle du discours. Dans la première, elle acquiert le statut de figuratif (ou du signe-renvoi de J. Geninasca). La figure est là pour représenter le monde (impression référentielle et

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>137</sup> « Constatation qui nous invite et nous autorise à définir les parties du siège par rapport à la même grille spatiale qui, exploitant les catégories locatives (verticalité, latéralité, perspective) mais aussi figurales (extrémité, partie, tout) sert à situer et à définir les parties du corps humain. Il en résulte que chaque type de siège se trouve associé, de manière préférentielle, à un ou plusieurs parcours figuratifs, ou scénarios (manger, converser, écrire, rêver ou travailler) impliquant des programmes narratifs, ou des schémas spécifiques. De surcroît, la corrélation des figures somatiques et mobilières, va installer un ensemble d'opérations métaphoriques virtuelles ». *Ibid.* p.21.

<sup>138</sup> *Ibid.* p.215.

<sup>139</sup> PANIER L., « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives », *La polysémie ou l'empire des sens : lexique, discours, représentations*, RÉMI-GIRAUD S., & PANIER L. (dir), p.77.

figurativité iconique) et serait l'équivalent du sens commun, du « savoir encyclopédique »<sup>140</sup>, et de la perception esthétique.

Pour Panier, dans la mise en discours, il y a tension entre la visée objective (référentielle, signe-renvoi) de la figure et la visée énonciative de l'enchaînement discursif des figures prenant statut de grandeurs figurales.

Quant à la correspondance de la figure avec le monde naturel, Panier postule que tout ce qui correspond avec le monde naturel n'est pas forcément figure : « *Tout élément figuratif (correspondant à une grandeur du monde naturel) n'est pas de soi figure, il ne l'est que par l'accident d'une reprise qui est tout à la fois répétition et déformation* »<sup>141</sup>.

Panier se situe ainsi d'un point de vue différent du courant d'influence phénoménologique. Si celle-ci rapproche la figurativité du paraître<sup>142</sup>, de la mimesis, de la représentation directe, immédiate du monde naturel, et de l'identification des états des choses (figures du monde), Panier et CADIR adoptent une approche à caractère anthropologique. Le sens est comparé à un voile, qui cache, mais ce faisant, la figure signale, elle annonce<sup>143</sup>. Cette définition qui est mise du côté de la dimension cachée<sup>144</sup>, obscure de la figure, du côté du brouillage et du «sens obvie»<sup>145</sup> (la figure rend visible qu'en cachant les états des choses) développe la conception des deux mondes distincts : l'un qui s'associe au monde naturel et au sens commun et un autre inconnu, textuel, à construire. Si le premier monde est associé au déjà connu, le deuxième en devenir introduit une autre réalité, qui trouble et suspend notre relation avec le monde<sup>146</sup>.

---

<sup>140</sup> A ce sujet, voir ECO U., *Kant et l'ornithorynque*, trad. de J. Gayraud, Paris, Grasset, (1997) 1999.

<sup>141</sup> PANIER L., « Devenir des figures. Figures en devenir. La théorie des figures dans l'exégèse biblique ancienne », in *Le Devenir*, FONTANILLE J., (éd.), Limoges, PULIM, 1995, p.152.

<sup>142</sup> Cf. l'approche de la figurativité avec un « écran du paraître ». BERTRAND D., *Précis de sémiotique littéraire*, *op.cit.* p. 164.

<sup>143</sup> CALLOUD J., *Le Temps de la Lecture. Exégèse biblique et sémiotique* (CADIR). *Recueil d'hommages à Jean Delorme*, PANIER L., (dir), Paris, Cerf, 1993, p.45.

<sup>144</sup> Sur ce point, cf., le rapport visuel vs visible de Didi-Hubermann. Le visible est situé du côté du figuratif et le visuel du côté du figural.

<sup>145</sup> PANIER L., « La sémiotique et les études bibliques », in *Questions de sémiotique*, (dir.) HENAUULT A., PUF, 2002, p.379.

<sup>146</sup> « La déchirure est le propre des figures dans la mesure où précisément elles donnent forme à ce qui fut d'abord première inscription de signifiante ou de la chair du sujet de l'énonciation, et qui maintenant, détaché du corps, est dans le discours évocation, redit ou rappel de cette inscription première », MARTIN F., *Le devenir*, « Devenir des figures ou des figures au corps », *op.cit.*, p.144.

Dans sa réflexion sur la figure, Panier prolonge l'approche de Geninasca. Le figural est pour lui une opération d'énonciation qui met en suspens le sens ; il le dissocie de sa relation de signes entre le plan figuratif et son contenu thématique initial<sup>147</sup>.

Panier se situe dans une logique d'interprétation, et de lecture, où l'objet prend sens et fait sens :

*« Lorsqu'elle convoque les grandeurs figuratives à partir des configurations pour les actualiser dans un énoncé, l'instance d'énonciation réalise une opération dans laquelle les grandeurs figuratives se trouvent disjointes des contenus sémantiques qui étaient les leurs dans les configurations discursives, pour devenir des figures disponibles pour entrer dans l'articulation du sens du discours-énoncé. Convenons d'appeler **opération figurale** cette opération correspondant à l'acte d'énonciation. Cette opération correspond à un suspens du sens des figures, à une dissociation de la relation de signe entre le plan figuratif et son contenu thématique initial. L'opération énonciative (tant pour l'énonciateur que pour l'énonciataire) modifie donc le statut des grandeurs figuratives ». (...) « Ainsi transformée, la figure n'est plus seulement relative à un "sens", mais elle est relative à l'enchaînement des figures dans le discours »<sup>148</sup>.*

Dans le cadre de cette problématique qui accorde une importance majeure à l'énonciation, la figure (-objet) cède sa place au sujet. Ou pour être plus exact : la construction de la figure dépend du sujet et devient constitutive d'une construction triple : sujet-discours-objet :

*« Lorsqu'il est question de figure dans ces diverses définitions, il est fait mention d'un écart par rapport à l'organisation sémiologique du signe. Cet écart est un effet du discours en acte, il s'expérimente en quelque sorte si l'on veut suivre le parcours de la lecture. La figure est d'abord perçue comme un élément de contenu reconnaissable (déjà connu) discrétisé à partir du savoir commun et dans la forme de la syntaxe discursive (actorialisation-spatialisation-temporalisation). La mise en discours se signale par une opération où l'énonciation affecte tout à la fois le «sens» donné (signe) pour conduire vers les «non-signes» que sont les figures; mais aussi le sujet, pour le conduire de la réception d'un savoir (d'un sens) à l'instauration d'une énonciation<sup>149</sup> »*

Le discours dans sa dimension textuelle, grâce à ses règles et l'acte d'interprétation est entrepris par un sujet-lecteur apte à construire un objet nouveau, issu du texte et de la lecture. Le statut référentiel de l'objet cède sa place à une perspective dynamique et novatrice. A l'intérieur du texte, le sujet-lecteur se rend compte que l'objet antérieurement sensible et prégnant se transforme : Un objet sensible, devient un objet

<sup>147</sup> PANIER L., « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives », *op. cit.*, p.76.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>149</sup> PANIER L., « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », *Sémiotique et Bible* 114, 39-52, 2004.

dit, un objet lu, et enfin un objet de sens. Et c'est à ce moment là, quand le pré-sens rencontre le sens que nous pouvons parler de la présence. La présence constitue pour nous non pas la précondition de la signification, mais elle incarne le sens même : Se présenter, c'est faire sens. Quant au couple sujet-objet, il change de statut, en suivant les différentes étapes : sujet percevant et affecté, sujet imageant, sujet catégorisant et sujet lecteur pour un objet perçu, prégnant, objet de l'imagerie mentale, objet dit et objet lu, c'est ainsi que le parcours de la signification s'effectue. L'objet (perçu) n'a pas de sens en lui-même. Il peut certes affecter un sujet percevant, mais il n'acquiert de statut de signification, que lorsqu'il est pris en charge par le système discursif, dans un contexte donné.

Nous définissons la présence comme le moment de tension entre ce qui résiste, persiste et nécessite l'acte de la lecture d'une part et d'autre part la saisie immédiate et soudaine. Dans la problématique de la présence d'orientation phénoménologique, le discours et l'énonciation ont joué un rôle inférieur au profit de la perception et de l'ébranlement du sens-ible sur le corps. La présence concernait la dimension surtout sensorielle et physique du corps. La fusion du sujet et de l'objet, ou encore l'envahissement du sujet par l'objet, se réalisait au moment de la sensation pure : « ensemble de secousses musculaires, qui agitent brusquement le corps, sous l'effet d'une émotion vive ou d'une sensation inattendue »<sup>150</sup>.

Pour nous, c'est l'énonciation, et donc le temps et l'effort de l'interprétation qui font construire l'objet sens-ible en objet de sens et par conséquent en un objet présent:

*« Ainsi instaure-t-elle comme un lieu singulier entre un sens immédiat, accessible à première lecture et un effet à venir simplement esquissé. Ce lieu pour être, à l'écart et en attente, est donc aussi un temps... La dimension figurative invite à passer du récit à ce qui s'énonce comme parole, de l'histoire racontée à ce dont il est parlé, mais ce passage est moins un pas à faire qu'une course pour saisir, une ligne à franchir qu'un chemin où marcher. Il est la demeure ou advient le sujet »<sup>151</sup>.*

La présence liée au sens n'est donc pas seulement corrélée à la facilité et à l'évidence mais aussi au temps de la lecture, et à l'intervention d'un sujet qui lit. La figurativité se rapproche plus de la subjectivité que de l'objet, et du monde naturel. Il est d'avantage question de la figure en rapport avec le monde intérieur et secret du sujet de désir. Il

---

<sup>150</sup> Cf. GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, op.cit., p.31.

<sup>151</sup> CALLOUD J., *op., cit.*, p.55

n'est pas uniquement question de perception du monde extérieur, du visible, mais du visuel ; il n'est pas question de manifestation mais d'immanence et de latence. La figure est plutôt de l'ordre du sensible pour un sujet désirant. Là où devrait intervenir le signifié se positionne le sujet d'interprétation, sujet sensible pour donner sens à ce dont la figure fait signe tout en cachant, en accomplissant le sens suspendu<sup>152</sup>.

Le discours lié à la présence, est automatiquement corrélé au surplus qui l'excède et tente de le gérer avec l'acte de la lecture :

*«Le discours est une totalité à construire, une « chaîne figurative » à parcourir. Enchaînées dans le discours, les figures provoquent un surplus (un excès) du figuratif qui révèle toujours un manque du côté du thématique (un trop de signifiant, qui révèle un manque dans le signifié). Cette rupture signale le débat, la division, constitutifs de l'instance d'énonciation, partagée entre un sujet relatif à un contenu de sens organisé (à un objet de savoir et de représentation, objet imaginaire) et un sujet relatif à l'acte de parler, c'est-à-dire à la mise en discours»<sup>153</sup>.*

La présence est la tension entre le figuratif, le signe-renvoi et le sens commun d'une part, et le figural et le « non-sens »<sup>154</sup> d'autre part.

## 4. PRESENCE ET ESTHETIQUE

### 4.1. Figuratif et figural vs visible et visuel

La théorie de la figuralité abordée par Didi-Huberman rejoint celle de Panier et de CADIR<sup>155</sup>, qui dans la théorie des ensembles signifiants, de l'interprétation et de la lecture, rapporte l'idée de la faille à la notion de figure. La figure ne fait sens (et nous pouvons même dire : ne fait présence), qu'à partir du moment où elle est lue, dans un texte, et suscite l'effort de l'interprétation. Didi-Huberman se sert de la notion de figure pour les objets esthétiques. L'esthétique est d'ailleurs le domaine pratique où se pose directement la question de la présence.

---

<sup>152</sup> *Idem.*

<sup>153</sup> Cf. GELAS B., « La question de l'indicible. Préalable à une sémiologie du poème », in *Le Temps de la Lecture*, CADIR (L. PANIER, éd.), Paris, Cerf, 1993, p. 87-93.

<sup>154</sup> Le sens (commun) est en corrélation inverse avec le sens-ible. Quand il y a non-sens, le sens-ible gagne en intensité, et quand le sens est présent, le sens-ible « perd » sa présence.

<sup>155</sup> Cette approche de la figure vient particulièrement de plusieurs articles de CALLOUD J., (dans *Sémiotique et Bible : sur le chemin de Damas*, n° 37-38-40 et 42)

La présence est rapprochée du sujet : La présence d'un objet se *figure* à un sujet qui vit dans le monde. Le monde lui est représenté et transcrit dans le discours et laisse des traces qui sont lues et interprétées par le sujet d'énonciation, complice et condition sine qua non pour l'acte de la lecture. La tension entre le figuratif et le figural, le monde du sens commun et sa déformation, aussi bien que les jeux tensifs à l'intérieur du discours esquissent bien notre perception du monde, telle qu'elle est inscrite dans le discours ou telle qu'elle est enregistrée dans les habitudes langagières.

Didi Huberman dans son ouvrage *Devant l'image*, avec des références à l'histoire de l'art, distingue la présentation, ou la présentabilité des images, et la représentation figurative d'un objet du monde naturel. La présentation se situe du côté du figural, du côté de ce qui dépasse l'immédiatement perçu et qui l'absente de la représentation figurative. Le figural est l'au-delà du visible ; il se situe du côté de la censure, de l'oubli. Il signale le détournement et devient synonyme de faille, de lacune et de déchirure. Et c'est dès le moment où il y a déchirure que le sens devient *présent*. Cela peut paraître paradoxal de parler de sens quand celui-ci se met en « suspens<sup>156</sup> ».

Le vrai semble être caché, et ne surgit qu'après un effort<sup>157</sup>. Cet effort est élaboré par l'acte de lecture et d'interprétation ; des actes où le sujet s'implique et se met en corrélation avec l'objet caché et le texte. Didi-Huberman met en lien la figurativité avec le visible (le regarder), et le figural avec le visuel (le voir) ; ce qui ne fait pas figure dans le tableau, mais qui fait sens. Ce qui est en question ici, c'est justement le sens de « sens ». Ce qui nous entraîne vers une conception « sémiologique » du sens (dans le rapport Sa/Sé) et une conception « énonciative » — ou négative — du sens qui touche le sujet d'énonciation à partir du « non-sens » du figural.

Influencé par l'utilisation du terme par Freud, dans son approche du rêve, Didi-Huberman développe dans son ouvrage *Devant l'image* le rapport entre la présence et l'esthétique :

*« Nous voici donc revenus au paradoxe de départ, que nous avons placé sous l'égide d'une prise en considération de la « présentation » ou présentabilité des images sur lesquelles nos regards se posent avant même que nos curiosités — ou*

---

<sup>156</sup> Cf. « Le rôle de la figure est de « relever divers traits qui ont en commun de ralentir, d'interrompre ou d'obscurcir la narration », CALLOUD J., « Le temps de la lecture », *op.cit.*, p. 53.

<sup>157</sup> Sur le caché et l'invisible, voir GREIMAS A.-J., « *Tout paraître est imparfait : il cache l'être, c'est à partir de lui que se construisent un vouloir-être et un devoir-être, ce qui est déjà une déviation du sens. Ceci dit, il constitue tout de même notre condition d'homme. Ce voile de fumée peut-il se déchirer un peu et s'entrouvrir sur la vie ou la mort, qu'importe ?* ». *De l'imperfection*, *op.cit.*, p.9.

*nos volontés de savoir — aient à s'exercer. « Prendre en considération la présentabilité », cela se dit en allemand Rücksicht auf Darstellbarkeit, et par cette expression justement Freud désignait le travail de figurabilité propre aux formations de l'inconscient. » (...) « étant admis que les mots « image » et « figurabilité » dépassent ici de beaucoup le cadre restreint de ce qu'on nomme habituellement un art « figuratif », c'est-à-dire représentatif d'un objet ou une action du monde naturel »<sup>158</sup>.*

L'auteur distingue le figuratif du figural, le visuel du visible, le lointain du proche, le caché du montré. Si la présence est habituellement conçue en termes de perception, donc du paraître, du voir et du visible, Didi-Huberman situe la présence et l'apparition, du côté du plus profond, et du plus subtil, qui n'est pas à la portée de l'œil direct, qui résiste au regard rapide et fugace, et demande ne pas seulement d'être regardé, mais d'être vu :

*« Qu'on ne se méprenne pas, soit dit en passant, sur le caractère « moderne » d'une telle problématique. Ce n'est pas Freud qui a inventé la figurabilité, et ce n'est pas l'art abstrait qui a mis en œuvre la « présentabilité » du pictural en contrepartie de sa « figurative » représentabilité. (...) « Et notre hypothèse tient justement à ceci que l'histoire de l'art, phénomène « moderne » par excellence — puisque née au XVI<sup>e</sup> siècle — a voulu enterrer les très vieilles problématiques du visuel et du figurable en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du visible (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du lisible (e de l'iconologie)»<sup>159</sup>.*

D'après nous, la figurativité dans sa dimension figurale concerne aussi l'acte de lecture, qui en collaboration avec le sujet d'interprétation donne sens aux objets. Si la figurativité est traditionnellement définie en termes de reconnaissance, de complétude, et d'actualisation du sens, elle prend une autre dimension sous la forme du figural ; celui-ci se rapproche ainsi du décalage et du défaut, du suspens, du lointain, de l'Autre :

*« Lorsque ce même est représenté, nous dit Freud, « cela indique ordinairement qu'il faut chercher autre chose qui est commun aux deux et qui demeure caché parce que la censure en a rendu la figuration impossible. Il s'est produit, si l'on peut dire, un déplacement dans le domaine du commun pour favoriser la figurabilité ». Qu'est-ce que cela implique ? »<sup>160</sup>.*

Lorsque Didi-Huberman situe la représentation du côté du figuratif et la présence proche du figural, il s'éloigne d'une tradition selon laquelle la présence serait opposé à l'absence. La présence, par l'intermédiaire du figural, oscille entre le manque et le surplus, le trop peu, et le trop. Cette tension peut être justifiée, comme le dit Greimas, à

---

<sup>158</sup> DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art.*, Paris, Les éditions de minuit, 1990, pp.15-16.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.184

cause de l'inaccessibilité de l'essence de l'être des choses. Une autre raison serait celle qui attribue l'accès au sens à un effort de la part du sujet face à l'objet qui demande à être interprété, par le biais du texte et de l'énonciation, et qui ne se contente pas d'une saisie rapide et immédiate. Le figuratif, prenant le rôle de la «bonne forme», se situe du côté du sens commun, tandis que le figural se situe en décalage avec la bonne forme ; soit dans le trop, soit dans le trop peu, en tension entre les deux mondes, le monde du sens commun et celui du discours. Ce dernier par le biais de l'énonciation démontre la façon dont le sujet d'énonciation voit et veut faire voir le monde.

## **5. LA PRESENCE AU SEIN D'UNE SEMIOTIQUE D'ORIENTATION PHENOMENOLOGIQUE**

La question de la présence a été posée dès *Sémantique Structurale*. Greimas suivant l'héritage merleau-pontien sur la perception et la présence parle déjà *de perception intérieure et de perception du corps propre*<sup>161</sup>. Avec *Sémiotique des Passions* la notion de présence est explicitement inaugurée et marque le début, en sémiotique, d'une ère ayant des préoccupations d'origine phénoménologique. Les problématiques actuelles sur le corps au sein des sciences cognitives sont en accord avec les tentatives de la sémiotique d'intégrer ce genre des notions au champ de la signification.

Fontanille exprime les risques d'un tel enjeu dans la *Sémiotique du visible* ainsi :

*« Articuler la perception et le sentir n'est pas chose facile, car on prend le risque à chaque moment ou bien de rabattre le plan phénoménologique (les préconditions tensives) sur le plan cognitif (la rationalité sémio-narrative), ou bien, en s'imaginant rester fidèle à son objet, de se contenter d'approximations intuitives et invérifiables »*<sup>162</sup>.

Pour Fontanille, la présence porte à l'affect et lie la signification avec la phorie. Celle-ci «caractérise un stade non polarisé du sentir»<sup>163</sup>, un siège des effets tensifs du corps propre d'un sujet sentant-percevant. D'après Greimas et Fontanille, «on n'en est pas encore à une véritable polarisation en euphorie/dysphorie, mais à la seule oscillation entre «attraction» et «répulsion». »<sup>164</sup>. L'image de l' « ébranlement du sens » semble bien résumer ce concept de la masse phorique qui tend à se polariser.

Cet extrait résume bien la présence selon Fontanille :

---

<sup>161</sup> GREIMAS A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 8-11.

<sup>162</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique du visible*, *op.cit.*, p.193.

<sup>163</sup> *Ibid.* pp.6-7.

<sup>164</sup> GREIMAS A.-J., et FONTANILLE J., *op.cit.* pp.32-33.

*« Percevoir quelque chose, avant même de le reconnaître comme une figure appartenant à l'une des deux macrosémiotiques, c'est percevoir plus ou moins intensément une présence. En effet, avant d'identifier une figure du monde naturel, ou même une notion ou un sentiment, nous percevons (ou nous 'pressentons') sa présence, c'est-à-dire quelque chose qui, d'une part occupe une certaine position, relative à notre propre position, et une certaine étendue, et qui, d'autre part, nous affecte avec une certaine intensité. Tel est le minimum nécessaire pour pouvoir parler de présence »<sup>165</sup>.*

Avec cette nouvelle « logique tensive » qui s'adapte aux perspectives de la phénoménologie, Fontanille parle de présence en termes de degrés de présence :

*« Chaque effet de la présence sensible associe donc, pour être justement qualifié de 'présence', un certain degré d'intensité et une certaine position ou quantité dans l'étendue. La présence conjugue en somme des forces d'une part, et des positions et quantités, d'autre part. Notons ici que l'effet d'intensité apparaît comme interne, et l'effet d'étendue, comme externe »<sup>166</sup>.*

Les modalités de relations et de présence d'un corps au monde sont considérées du point de vue d'une signification en devenir. Les valeurs sont désormais considérées dans une perspective de l'esthésie, où le corps joue le rôle principal. Le signe et le signifiant, l'expression et le contenu sont envisagées du point de vue de la

*« médiation du corps propre, instance intermédiaire entre le discours et le texte, instance commune au domaine intéroceptif (le signifié) et au domaine extéroceptif (le signifiant). Le corps propre est un véritable opérateur. Mais, si le corps propre est reconnu comme le véritable opérateur de la fonction sémiotique, alors l'émotion esthétique, cette reconnaissance de la valeur inscrite dans les formes sensibles, est un des événements prévisibles à partir de la sémosis en acte »<sup>167</sup>*

La sémosis en acte acquiert ainsi une élasticité et une profondeur. La signification est prise en charge par l'esthésie, par l'intermédiaire de l'expérience et le sens éprouvé et ressenti par un corps. Le corps se trouve au centre d'un champ de présence<sup>168</sup>, tensif et phorique. Sa position définit la profondeur, l'orientation, la vitesse, le rythme et le tempo du champ.

La place de la catégorisation du monde par un sujet cognitif qui était jusqu'alors au centre de la sémiotique greimassienne, est substituée par a) le corps, b) le percept et c) l'affect, qui deviennent des conditions sine qua non de la signification. La signification

---

<sup>165</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998, p.37.

<sup>166</sup> FONTANILLE J., *ibid.*, p.66.

<sup>167</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p.228.

<sup>168</sup> « Un champ de présence, organisé autour d'un corps propre, centre d'énonciation, et traversé par des mouvements orientés, plus ou moins nombreux et plus ou moins rapides, qui font apparaître, disparaître et qui modifient les valeurs », *ibid.*, p. 73.

ne peut être envisagée que si le sujet est affecté par la présence de l'objet<sup>169</sup>. Le sensible précède le cognitif et fait partie indispensable de la signification. Le sujet doit être ému par la présence de l'objet, par le monde dont il fait partie, afin de rendre cette chose, objet de désir, objet de valeur, objet signifiant. C'est ainsi que la chose sensible devient un objet de sens.

Le corps sensible, attracteur ou propulseur des énergies, affecté par les modulations de la présence de l'objet devient le déclencheur de l'énonciation et de la signification. Chez Fontanille, le discours fige les formes perceptives et les transforme en formes énonciatives : « L'instance de discours prend position dans un champ, qui est d'abord, et avant même d'être un champ où s'exerce la capacité de langage, un champ de présence sensible et perceptive »<sup>170</sup>.

La présence au-delà du surplus ou du manque, concerne aussi les modalités et les valeurs esthétiques telles que la perfection et l'imperfection. Les degrés de présence et l'aspectualité sont régis par les modes de l'inaccompli et de l'éphémère.

Selon les postulats d'orientation phéno-sémiotique, la présence est considérée comme précondition du sens. Nous envisageons le sensible et l'intelligible, c'est-à-dire le sujet percevant et le sujet lecteur, dans un rapport d'interdépendance, selon lequel l'un ne peut pas exister sans l'autre : L'éveil des sens suscite le sens.

Plus la charge affective sur le sujet est grande et plus le sujet est ému, bouleversé et touché par la prégnance de l'objet, plus la présence du sens sera grande ; plus la prégnance de l'objet est grande et plus il devient probable que le sens-ible deviendra sens, ou au moins que le sujet affecté sera à sa quête. Plus la présence est grande, plus notre regard sur le monde est susceptible de changer. La différence entre une signification qui fait « présence » et une autre corrélée à la pure information dépourvue d'effet phorique, réside dans le fait que ce n'est que la première qui est liée à l'évolution, la nouveauté et la créativité.

---

<sup>169</sup>« La présence, qualité *sensible* par excellence, est donc une première articulation sémiotique de la perception. L'affect qui nous touche, cette intensité qui caractérise notre relation avec le monde, cette tension en *direction* du monde, est l'affaire de la *visée intentionnelle*; la position, l'étendue et la quantité caractérisent en revanche les limites et le contenu du domaine de pertinence, c'est-à-dire la *saisie*. La présence engage donc les deux opérations sémiotiques élémentaires dont nous avons déjà fait état : la *visée*, plus ou moins intense, et la *saisie*, plus ou moins étendue». FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, *op.cit.*, p.38.

<sup>170</sup> FONTANILLE J., *Sémiotique et littérature*, *op.cit.*, p.233.

Nous avons évoqué dans l'introduction que le thème de la présence et l'approche phéno-sémiotique impliquent entre autres, des changements plus ou moins radicaux. Nous avons parlé de discours, or, cette notion reste complexe. Chez Fontanille par exemple, le discours est inséré dans le champ de présence. Fontanille dans *Sémiotique et littérature*, aborde la présence, du point de vue de l'identité et de l'affectif, dans le cadre du discours en acte. Ce cadre est présenté ainsi :

*« (...) l'acte en tant qu'acte présent à celui qui l'accomplit, qui l'observe ou le subit. Avant même d'être compris ou interprété par le sujet du discours, l'acte va affecter son champ de présence : il va l'agrandir ou le réduire, l'ouvrir ou le fermer, y susciter une apparition ou y provoquer une disparition ; en d'autres termes, avant de comprendre ou d'interpréter l'acte comme une transformation, le sujet du discours en ressent l'efficacité, perçoit une modification du flux de ses sensations et de ses impressions, en somme, une modulation de la présence. Il fait en quelque sorte l'expérience de l'événement en tant que tel avant d'en saisir le sens »<sup>171</sup>.*

Fontanille place la présence dans le discours en acte où le corps sensible est au centre des régulations énonciatives. D'après nous, il y a un sujet sensible, sujet percevant certes mais qui est aussi prêt à interpréter, discrétiser le sens ou même la présence du sens qui n'est pas un flou sans direction (saisie et visée). Quand nous parlons du discours, nous parlons aussi de l'interprétation et de la lecture.

Nous envisageons le moment de l'ébranlement du sens comme le point de départ de la présence. Nous nous intéressons à un autre niveau qui envisage le sujet dans sa dimension non pas seulement corporelle mais qui surtout le considère en tant que lecteur, dans son état sémiotique. Nous envisageons la présence en deux moments : l'un pré-interprétatif lié au pré-discursif et au corps, et l'autre discursif qui implique le sujet d'interprétation, l'acte de lecture et le discours activé. La jonction des deux moments de la présence, l'une immédiate et l'autre profonde et cachée signale le moment de fusion des deux actants (sujet et objet), qui n'est qu'un moment de jouissance pour les deux<sup>172</sup>. Nous constatons donc que la fusion entre le sujet et l'objet prend la forme d'un dialogue et d'une collaboration entre les deux actants. Là où s'arrête l'un commence (ou continue) le travail l'autre. Ce type de fusion est un dialogue ouvert, un point de rencontre socio-sémiotique entre le sujet et l'objet : « L'interprétation se place donc à la limite du texte et du discours, de l'énoncé et de l'énonciation, du savoir et de l'écoute.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>172</sup> «En ce sens, s'il est vrai que la jouissance peut se passer du discours, c'est bien, en revanche, au point de rencontre *entre* sensation et signification, *entre* esthésie et sociabilité, et là seulement qu'elle trouve son épanouissement», LANDOWSKI E., *Passions sans noms*, *op.cit.*, p.225.

Le lecteur, sujet de l'énonciation est donc l'instance qui s'intègre dans l'articulation de l'advenir du discours»<sup>173</sup>.

Comme le dit Landowski, nous ne sommes pas présents devant l'insignifiance<sup>174</sup>. Nous intégrons ainsi la présence au sein de la signification. A la fois ancrée dans la perception et l'énonciation, la présence ne peut pas être dissociée de la lecture et de l'acte d'interprétation. Si Fontanille envisage le discours comme discours en acte, du point de vue de l'origine-production du sens, nous envisageons, pour notre part, le discours en termes de réception. La présence affecte quelqu'un et c'est ce parcours qui nous intéresse et que nous soulignons. Le discours fonctionne comme l'espace d'accueil qui conjoint sujet et objet et met toutes les possibilités d'actualisation de lecture, ce qui permet de déclencher ainsi la signification. Deux fonctions peuvent donc caractériser d'après nous le discours: a) celle de lieu de fixation du sensible et b) celle de lieu d'ancrage du sujet et de l'objet d'interprétation.

## **6. PRESENCE ET METAPHORE : POUR UNE EXPERIENCE SENSIBLE DU SENS**

La présence est abordée par Ouellet comme le point d'articulation entre perception et énonciation. La métaphore, définie par l'auteur de la *Poétique du regard* comme une façon d'apparition du monde, occupe une place primordiale au sein de sa théorie. La métaphore, principal outil de réflexion chez Ouellet, est une façon de montrer comment on voit les choses. Elle est une forme qui donne la possibilité de se présenter et se représenter les états d'âme et les états de choses. La métaphore re-introduit ainsi la rhétorique dans le monde sémiotique duquel elle est restée longtemps absente, étant considérée comme appartenant à la stylistique. Dépourvue désormais de sa fonction décorative, la métaphore, associée aux sciences cognitives (*Gestalt* expérimentielle) acquiert un rôle primordial dans le champ de la signification.

Suivant les recherches sur les métaphores qui postulent que le langage est ancré dans l'expérience et qu'elles servent de lieu de fixation de nos actes perceptifs, Ouellet fait appel en particulier aux métaphores poétiques, qui mettent en avant la dimension créative du discours, ainsi que la facilité de dépasser le sens commun et d'accéder à l'être des choses.

---

<sup>173</sup> CALLOUD J., « Le temps de la lecture », *op.cit.*, p.30.

<sup>174</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris, PUF, 1997, p. 7.

Nous allons emprunter à Ouellet les fonctions de la métaphore (surtout poétique) et de la *Gestalt* et nous allons les transférer au discours (perception sémantique). Une sorte d'homologation est ainsi installée entre la rhétorique et les sciences cognitives d'une part, et la présence et l'énonciation d'autre part. Nous envisageons la présence liée au discours et à la *Gestalt*, car elle oscille entre force bouleversante et stabilisante et implique le trio : a) objet (prégnant-surplus), b) sujet (saisie-lecture, saillance-équilibre, *Gestalt*) et c) discours (interprétation, lecture). La présence et la sémiotique se trouvent alors toutes les deux dans une relation d'interdépendance : l'existence de l'une est liée à l'existence de l'autre.

Nous intégrons la lecture dans l'approche de la présence, et nous lui attribuons un rôle particulier. Ainsi les questions propres de perception (approche phénoménologique) se trouvent être en interaction avec les questions d'interprétation de la présence mise en discours, là où se jouent les tensions entre présence et représentation, figural et figuratif, etc.

#### 6.1. Métaphores doxiques et métaphores poétiques : deux façons différentes pour aborder la signification

Chez Ouellet, la métaphore demeure au centre de l'énonciation, soit rapportée à la langue, comme «réservoir» de nos habitudes discursives (langue), soit rapporté au discours, et à l'usage idiolectal et singulier.

Ouellet distingue deux types de métaphores : a) les doxiques (topiques) qui se rapportent au sens commun, ou plutôt à une façon de montrer le déjà connu. Appartiennent à cette catégorie les expressions figées et les stéréotypes. Et b) les poétiques et/ou perceptives qui sont les métaphores qui décalent et qui font avancer le sens.

D'après Ouellet, la structure de la métaphore est basée sur le mouvement, ce qui la rend plus dynamique et plus flexible, tournée vers la nouveauté du sens :

*«De la même manière que la phora est un changement de lieux physique, qui définit le mode d'être de ce qui apparaît, soit la nature envisagée selon le principe du devenir et du mouvement, la métaphore consiste en un changement de lieux mental, conceptuel ou discursif, propre à la catégorisation ou à l'argumentation, qui définit le mode d'existence de la pensée et de son*

*expression selon le principe de son déploiement topique ou poétique, constitutif de son devenir ou de son mouvement, à tout le moins de son procès»<sup>175</sup>.*

Grâce à sa structure, l'imaginaire est le lien de « rencontre » du passé avec l'avenir, de la mémoire avec le souvenir. D'après Ouellet, la métaphore est structurée sur la même base, ce qui facilite sa fonction qui consiste à transformer le sens commun, la présence du monde et la façon que nous avons de l'apercevoir (et même de le détourner complètement) :

*« Cette notion, bien sûr, est elle-même une figure de style, de nature métaphorique — une métaphore perceptive, notamment —, et elle vaut ce qu'elle vaut, empreinte de sens commun, entre doxa et topos. Mais ne faut-il pas prendre au sérieux ce pseudo-concept dont le contenu sémantique repose encore sur un contenu intuitif extrêmement fort, la teneur de ses termes, « monde » et « vision », frappant de façon toujours aussi percutante, non seulement notre mémoire, friande de clichés et de stéréotypes, mais notre imagination elle-même, qui se nourrit d'archétypes et de prototypes dont elle change le sens régulièrement, comme on change d'esthésies, de demi-siècle en demi-siècle ou de décennie en décennie ? »<sup>176</sup>.*

La métaphore acquiert ainsi une dimension tensive entre son rôle de signe-renvoi, en accord avec le sens commun, et l'autre propre à son activité poétique, en décalage avec la réalité. Dans la problématique de la métaphore sont ainsi impliqués le figuratif et le figural, et comme nous verrons plus tard, la *Gestalt* et la *Gestalt* expérimentielle. La métaphore se saisit du sens commun (et son rôle de figer nos perceptions) afin de le détourner (ou le démonter) ensuite dans l'acte discursif. Grâce à sa capacité à figer nos perceptions pour ensuite innover, capacité stable et dynamique à la fois, la métaphore se relève de la langue (fonction de stock) et au discours (dimension créative). La métaphore poétique et la métaphore « ordinaire » sont toutes les deux structurées par le même schéma : soit par l'imagination créative qui tend vers le futur, soit par la mémoire, qui nous aide à retourner vers le passé. La tension perceptivo-énonciative créée par la métaphore, remplit les conditions adéquates pour que la présence se présente devant nous. La métaphore sort ainsi de son statut limité de figure de style et acquiert des qualités propres au discours. Elle se rapporte selon nous, à : a) la figurativité de Panier aussi bien qu'à celle de Didi-Huberman, et b) la conception de Geninasca sur le discours en tant qu'ensemble signifiant. En tension entre le figuratif et

---

<sup>175</sup> OUELLET P., *op.cit.*, pp. 159-160.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p.151.

le figural, le sens émerge et se construit à mi-chemin entre la langue et le discours. La figurativité est ainsi retrouvée à la croisée de la métaphore cognitive au sens de Lakoff et Johnson, et de la métaphore poétique. Sous le nom de métaphore perceptive, Ouellet aborde la créativité, et la force poétique du discours. Le figuratif-métaphore topique est attaché à l'évidence et la reconnaissance facile et immédiate. Le figural-métaphore doxique est associé au mouvement, à l'effort, au décalage, à un voyage du discours, qui nécessite la collaboration du sujet lecteur.

Lorsque nous parlons de rhétorique, nous faisons plus particulièrement appel à la fonction du discours. La métaphore ou la rhétorique ne sont pas forcément uniquement liées aux éléments métaphoriques comme effets de styles, mais plutôt deviennent synonyme de la fonction discursive. La métaphore n'est pas considérée comme extérieure au discours, ou comme un élément décoratif (ce qui nous rappelle la fonction d'habillage attribuée à la figure depuis très longtemps), mais plutôt comme un processus discursif et interprétatif qui englobe le *sujet* (avec ces compétences mentales et interprétatives), l'*objet* (qui se trouve à l'intérieur du discours) et le *discours* (avec son propre dispositif et ses règles). A l'instar de la problématique sur le figuratif et le figural telle que traitée par Panier et Geninasca, le discours a une double fonction : a) celle de signe-renvoi (fonction du figuratif), il s'agit de la fonction qui réfère aux choses du monde, telles qu'elles sont enregistrées dans l'Encyclopédie personnelle<sup>177</sup> de chacun et b) celle de figural qui signale l'éloignement de cette référence réaliste ou (plutôt vraisemblable à la réalité), et annonce la création d'une autre à l'aide de l'imagerie mentale et du processus de l'interprétation et de la mise en lecture. La fonction de la métaphore (dans le sens restreint du terme) ou des tropes est étendue, d'après nous, dans le discours : dans l'acte de la lecture et la force créatrice qui se tisse entre le lecteur et le texte. Notre approche de la rhétorique est certes influencée par les travaux d'Ouellet sur la métaphore, mais nous tenons compte aussi de l'interprétation et de la lecture, ce qui implique le sujet dans la construction de l'objet, à l'instar des travaux de Panier et de Geninasca.

La perception (et par conséquent la présence) est associée à l'énonciation par le biais de l'imagerie mentale et du texte, en tant que produit du discours, sollicitant la lecture de l'esthésie par un sujet interprétant. Nous pourrions résumer la démarche ainsi : Le sujet

---

<sup>177</sup> Cf. Eco U., *op. cit.*

est frappé par la présence d'une figure du monde. Les qualités sensibles de l'objet prégnant prennent forme à l'intérieur de l'acte énonciatif, à l'aide de l'imagerie mentale, et deviennent des contenus sémantiques propositionnels. Si la figurativité se situe entre perception et énonciation, et se définit comme la reconnaissance du monde extérieur et/ou du sens commun grâce aux structures communes de l'imagerie mentale du sujet, nous rapprochons la figurativité et la métaphore poétique<sup>178</sup> telle que la conçoit Pierre Ouellet, c'est-à-dire comme une mise en suspens du sens commun. D'après nous, la dimension créative de la figurativité dépasse le niveau de la métaphore (et/ou la rhétorique), et constitue le propre du discours. Celui-ci fait tourner, éloigner, et créer une tension entre ce qui est de l'ordre de l'usage doxique, empreint dans la mémoire et la langue. Il se place donc du côté de tout ce qui est de l'ordre de la révolution et du détournement du sens commun. La dimension figurale est déclenchée dans l'acte de la lecture qui fait partie de l'énonciation.

## 6.2. Métaphore et schématisation

Une des idées clés de Ouellet, la schématisation, concerne la structure de l'imagerie, qui sert de support d'accueil pour les formes perceptives et discursives. La schématisation est définie comme « une procédure de l'imagination qui permet de procurer à un concept son image et de transformer les catégories en principes d'expérience »<sup>179</sup>. Plus précisément sur l'étymologie du mot et son emploi, Ouellet développe : « Le terme schéma, en grec ancien, désigne une « manière d'être » ; une « forme de l'apparaître » en tant que modalité de l'être »<sup>180</sup>. Et encore : « Le verbe skhématizein désigne le fait de donner une figure, une forme, une position » à quelque chose qui n'en a pas d'emblée. Schématiser, en ce sens, revient à modeler et à tailler une substance amorphe, comme fait le sculpteur, ou à donner un contenu figuratif à des propositions abstraites et à des idées, comme fait le rhéteur »<sup>181</sup>.

Ce dernier énoncé nous rappelle Umberto Eco et son approche de types cognitifs. En donnant l'exemple de l'artiste qui donne à voir sa propre perception du monde. La vision personnelle et souvent décalée de l'artiste rapproche d'une certaine manière les

---

<sup>178</sup> Et aussi le figural et la dimension de la *Gestalt* expérientielle comme forme déstabilisatrice.

<sup>179</sup> OUELLET P., *op. cit.*, p.85.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>181</sup> *Idem.*

types cognitifs avec la définition du schématisme par Ouellet<sup>182</sup>. Le schématisme sert de lien entre l'énonciation et la perception ; sa structure ni trop abstraite, ni trop concrète, lui permet, d'une part, d'accueillir les propositions théoriques et d'autre part, d'intégrer l'iconicité figurative<sup>183</sup>.

La structure schématique offre une perspective dynamique pour l'étude de la métaphore et de l'imagerie :

*« Ces quelques exemples montrent que l'activité perceptive ou sensorimotrice constitue très souvent le point de départ ou d'arrivée d'un acte de métaphorisation, sans doute parce que le champ perceptif est le support et le moyen propres à la schématisation de notre expérience du temps et de l'espace, qui est à la base du déplacement d'un lieu notionnel dans un autre »<sup>184</sup>.*

En ce qui concerne le rapport entre la schématisation et la représentation iconique, Ouellet postule que les images servent à la fois en tant que présentation et en tant que représentation. Elles sont une forme d'apparaître et une forme d'apparence ; ce qui nous apparaît comme une simple structure et ce qui nous est donné à voir :

*« La schématisation vise au moins à donner un contenu sémantique, diagramatique ou topologique, aux concepts théoriques, ou à fournir aux phénomènes observés une représentation analogique, plus ou moins iconique, de leur signification, qu'à dégager les diverses conditions spatio-temporelles, schématisantes et schématisables, de l'existence et de la connaissance corrélatives des états de choses et de leurs représentations »<sup>185</sup>.*

## 7. PRESENCE ET ENONCIATION

Ouellet décrit les mécanismes de l'imagination et de l'énonciation comme des structures destinées à provoquer une expérience (d'écriture et/ou de lecture) esthétique. Les formes de l'expérience schématisées grâce aux structures de l'imagination déclenchent l'activité de l'imagerie mentale, par les moyens des formes d'expression du langage, qui provoquent un sentiment d'expérience esthétique<sup>186</sup>. A côté de la perception et de la conception, du *dire* et du *lire*, serait posée une nouvelle dimension, qui rejoint sujet et objet du monde. L'énonciation est considérée comme le point d'accueil des expériences sensibles inscrites dans l'imagerie mentale et le discours. Une autre réalité, un autre

---

<sup>182</sup> ECO U., *op.cit.*, pp.224-227.

<sup>183</sup> OUELLET P., *op. cit.*, « l'imagerie est le lieu où s'expriment les figures, entre percepts et concepts, dans la mesure où son support, comme dit Kosslyn, possède toutes les propriétés d'un espace coordonné, analogue à l'espace physique, en même temps que son « contenu » est suffisamment abstrait pour épouser, à l'occasion, la forme d'un contenu propositionnel (voir Kosslyn, Stephen M., 1980 ; Finkle, Ronald A., 1989, et Denis, Michel, 1989), ( Note de bas de page, p.79).

<sup>184</sup> OUELLET P., *ibid.*, p.168.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>186</sup> OUELLET P., *ibid.* p. 31.

monde sont créés non pas seulement perçus et conçus, mais aussi lus. La lecture est ainsi incorporée au sein de la présence et au centre de l'énonciation chez Ouellet, mais c'est l'esthésie qui occupe la place primordiale.

*« C'est là la dimension à la fois phénoménale et subjectale de la discursivité, dans la mesure où tout processus énonciatif trouve son ancrage « phénoménal » au sein d'une expérience sensorimotrice mémorisée et schématisée dans et par les structures de l'imagination, responsable de l'activité énonciative, et où le monde vécu et le monde énoncé trouvent leur ancrage « subjectal » dans le point de vue qui oriente à la fois leur perception et leur énonciation selon des formes d'apparaître et des formes d'expression qui possèdent des structures plus ou moins isomorphes »<sup>187</sup>.*

La relation de l'expérience du monde vécue par un sujet percevant est décrite ainsi :

*« S'appuyant tantôt sur l'imagerie mentale, tantôt sur les représentations conceptuelles de la conscience inférentielle, les cognitiens de diverses tendances cherchent tous, par différents moyens, à rendre compte des multiples figures du sens par lesquelles l'on perçoit, catégorise, mémorise, imagine et raisonne en se fondant sur son expérience du monde et en visant à la fois l'articulation et l'expression de sa pensée »<sup>188</sup>.*

Le sujet est donc considéré comme un être percevant, catégorisant, mémorisant et raisonnant et qui dépose l'ensemble de ses pensées dans le discours. C'est un sujet qui écrit le discours, mais qui n'est pas considéré dans sa dimension de lecteur en train d'interpréter l'objet mis en discours, et pris en charge par les règles discursives :

*« Ainsi sa position d'observateur et l'orientation de son regard sur l'exprimable dépendent-elles ultimement du rabattement de l'extéroceptif sur l'intéroceptif, de l'intégration du monde sensible dans sa sensibilité, rendue possible grâce à la médiation qu'assure le corps propre entre le monde externe des saillances perceptives et le monde interne des prégnances cognitives ou, dit autrement, entre un monde d'objets et un monde de valeurs qu'homogénéise la tensivité phorique où s'expriment l'attraction et la répulsion qui donnent lieu corollairement aux états de choses et aux états d'âme participant d'une même valence ou d'un même univers de valeurs »<sup>189</sup>.*

Lorsque Ouellet fait appel au lecteur, l'importance n'est pas pour autant portée sur un sujet d'énonciation (énonciataire) qui construit l'objet textuel. Pour Ouellet, l'acte de lecture est régi par l'expérience de la perception : c'est-à-dire comment celle-ci est réservée, (re-) produite et vécue au sein du discours. Il propose une homologation entre la perception vécue et l'autre dite et/ou lue. Si l'esthésie perçue est identifiée dans le texte lu, le processus de lecture et de signification s'arrête.

---

<sup>187</sup> *Ibid.* p.24.

<sup>188</sup> *Ibid.*, pp.64-65.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.49.

D'après nous, l'importance de la perception sera décalée vers l'acte de la lecture. L'expérience de la lecture s'actualise au sein du texte qui acquiert ses propres réalités-trésors qui demandent à être découverts. C'est le texte en lui-même qui grâce à sa force et aux parcours différents amène le sujet à construire l'objet de sens. L'expérience dégagée lors de l'acte de la lecture s'identifie certes avec l'expérience vécue. Mais ce rapport entre les deux types d'expérience différents sert à ancrer le sujet dans une réalité familière et reconnaissable, afin de passer à la nouveauté, profonde et mystérieuse. Le parcours de la lecture rappelle un voyage, lointain et qui peut être vertigineux, au bout duquel le lecteur, comme un nouvel Ulysse aura gagné la sagesse. Ce qui importe n'est pas le voyage en soi, mais l'itinéraire, la découverte personnelle qui émane du discours-texte.

Pour Ouellet la figurativité n'est autre que l'énonciation du tout « discours figuratif, c'est-à-dire de toute représentation verbale qui fait appel à l'imagerie des sujets parlant, soit à leur esthesis imaginative ou mnémonique, pour la reconnaissance de ses contenus et de ses formes de contenu »<sup>190</sup>.

D'après nous, la corrélation du sujet, de l'objet, de l'expérience et de l'énonciation, s'effectue en plusieurs étapes : premièrement, à l'étape de la perception, lorsque la prégnance de l'objet<sup>191</sup> affecte un sujet saillant. Il s'agit d'un rapport extérieur. Le sujet se met en contact avec le monde et réagit aux données sensibles qui le touchent. Ensuite, à l'étape de l'énonciation, la phase de la production discursive, le sujet affecté va donner à l'aide des imageries mentales une forme aux données perceptives et les inscrire dans des formes discursives. C'est une étape qui nécessite un travail intériorisé de la part du sujet énonçant. L'énonciation n'est accomplie que lorsque le sujet d'énonciation (énonciataire) devient le lecteur qui voit l'évolution de l'objet prégnant en un objet du discours qui demande à être interprété. D'après Ouellet : « Le sujet n'est pas une entité, mais un véritable phénomène : il apparaît à tous les niveaux du discours, précisément parce qu'il constitue l'une des conditions de l'apparaître discursif –on ne perçoit d'un énoncé que ce qui est donné à percevoir par son énonciation »<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>191</sup> Cf OUELLET P., *Le sens de l'autre : éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003 : « L'anglais dit prégnant pour « enceinte », p.216.

<sup>192</sup> OUELLET P., *La poétique du regard*, *op.cit.*, p.23.

Dans notre réflexion au sujet de la pratique de la lecture dans son rôle relatif à la présence, nous considérons que c'est aussi l'objet qui change de statut. L'objet n'est pas le même, une fois pris en charge par le discours. Il sera transformé à cause de la force créatrice de l'énonciation, qui a la capacité de montrer une nouvelle façon de faire voir les choses. Le jeu entre le lecteur et le texte, la tension entre le sens commun et les décalages avec la réalité, construisent un objet nouveau, peu semblable avec l'objet initial, en tant que figure du monde :

*« C'est sur le fond de cette forme de référence, que les différentes « déformations paraphrastiques » qui sont autant de variations eidétiques » portant sur ce que le poète, comme dit Aristote, se met sous les yeux par le moyen de la forme accomplie » peuvent être senties, perçues, et reconnues par le lecteur, dans toute leur portée esthétique, qui fait revivre le langage parlant dans le langage parlé, grâce à l'expression de la chose en acte dans la forme en acte, comme dit encore la poétique postulant une energeia commune à l'expérience vécue et à l'énonciation discursive »<sup>193</sup>.*

Voyons de plus près la définition de l'énonciation d'après Ouellet :

*« (...) déploie dans l'espace et le temps, dans la poiésis et l'aisthèsis, dans la figurativité de la langue et le schématisme de l'imagination, dans l'énonciation de la quantité et de la qualité et dans l'expérience des valeurs et des tensions. Puis en analysant les différentes configurations « esthétiques » auxquelles cette subjectivité perceptive et énonciative a donné lieu au cours des temps, en particulier dans les dernières décennies, à travers les formes de la description, l'expression poétique du mouvement, l'hétéroception ou la représentation de l'autre, l'image kinesthésique, l'acte de lecture, le récit exemplaire et l'inscription historique de la connaissance littéraire »<sup>194</sup>.*

Ouellet met en corrélation les deux types de réalités, c'est-à-dire la perception et l'énonciation qui cette fois ne concerne le sujet énonciataire, mais qui envisage le discours en acte :

*« Le rapport entre ces deux types de réalités cognitives, voir, d'une part, dire ou écrire, de l'autre, semble de nature à la fois analogique — le langage peint comme l'œil voit — l'œil voit d'un seul regard, alors que le langage au contraire a besoin de plusieurs mots pour peindre et donner à voir. Un troisième rapport : la langue peint comme on voit, c'est à dire de la même manière qu'on voit, la vision ayant dès lors un rapport de détermination sur le discours, dont elle contraint l'émergence »<sup>195</sup>.*

Aux trois types de rapports proposés, nous en ajouterons un quatrième : le couple sujet-texte qui construit l'objet et fait évoluer (tourner) notre façon de voir les choses, et crée

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>194</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.24.

même un objet nouveau. Le discours a la capacité de dépasser le niveau d'une iconicité mimétique, proche de la figurativité, et se rapproche du figural, c'est-à-dire éloigné de la réalité. D'après nous, le rôle de la figure, comporte non seulement un rôle d'extracteur entre le monde du sens et le monde des figures du monde naturel, mais concerne aussi le monde des images mentales. Celui-ci rejoint à la fois le monde (extérieur) des figures du sens commun et le monde (intérieur) figuré mentalement. Ce n'est que grâce à la coexistence du proprioceptif, de l'extéroceptif et l'intéroceptif, que se créent des tensions perceptives et interprétatives. Comme nous le développerons ensuite, ce n'est que lorsque l'expérience de lecture avec les surprises et la fonction de décalage du discours est en fait suspendue, renouvelée et amenée encore plus loin, que le processus de la présence se complète. Expérience vécue, expérience lue, qui nous conduit à l'expérience d'un monde nouveau. Il n'est pas question de simple reconnaissance<sup>196</sup>. Nous ajouterons une autre dimension à l'énonciation qui implique l'esthésie lue dans un texte par un sujet lecteur-sujet interprétant. Nous nous intéressons à une esthésie intégrée dans un système signifiant, où le discours, en tant que mise en forme de nos expériences sensibles et langagières, demande à être interprété par un sujet. L'énonciation ne se complète qu'avec l'interprétation en tant que pratique socio-sémiotique, dans une situation donnée :

*« François Rastier reprend cette hypothèse, en ajoutant que ces « images mentales, rebaptisées « simulacres multimodaux », sont les corrélats psychologiques des signifiés linguistiques, et que la référenciation s'opère par appariement entre images mentales et percepts d'objets. On a là une chaîne sémiotique qui va du « signifié linguistique » à la « chose perçue » en passant par l' « image mentale » et le « percept d'ordre sensoriel », nous permettant d'emblée d'embrasser la quasi-totalité du processus sémiogénétique, à l'exclusion toutefois de la dimension plus proprement signifiante des symboles linguistiques, dont n'est retenu ici que le niveau propre aux représentations lexicales, seul supposé par une telle approche de la perception sémantique»<sup>197</sup>.*

Nous prolongeons la réflexion d'Ouellet sur le sujet, envisagé principalement dans sa condition corporelle, pour le situer dans le cadre énonciatif, cadre à rapprocher d'une pratique d'ordre socio-sémiotique<sup>198</sup>. Le sujet percevant acquiert ainsi un deuxième rôle : celui du sujet interprétant le texte où est intégré l'objet esthésique. Le discours représente les données du monde sensible et par l'acte interprétatif du sujet, ces données

<sup>196</sup> « Ce qui l'intéresse est surtout l'isomorphisme entre l'imagerie, support « de la reconnaissance du sens des énoncés linguistiques, et la perception sensorielle, qui laisse un héritage à nos représentations mentales les formes les plus prégnantes et les plus saillantes qui la caractérisent».

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>198</sup> A ce sujet voir ci-dessous le lien entre socio-sémiotique et énonciation-lecture.

dépassent l'ordre de la représentation — dimension figurative du discours — et deviennent présence — dimension figurale du discours. Le sujet selon nous n'est pas un simple observateur. En pratiquant le rôle dynamique du lecteur, le sujet se positionne dans le champ de présence, qu'il conditionne. La présence se situe d'après nous à la fois à l'intersection du niveau sensible et du niveau de l'énonciation en tant que présence discursive.

Énoncer, c'est dire et voir pour Ouellet, s'apercevoir ; pour nous c'est ressentir, être affecté et lire, et donner sens par l'acte de la lecture. L'énonciation donne les structures, le support, de la forme sémantique du sensible et de notre expérience du sensible. La lecture est envisagée en tant que pratique en acte, une façon de vivre l'expérience, la sentir et la rendre intelligible, donc signifiante. Par le processus de l'énonciation, au-delà des mécanismes des imageries mentales, l'énonciation construit le rapport entre le sujet et l'objet.

Notre thèse concerne moins un objet du monde que les conditions plus ou moins subjectives de leur perception. Le sujet percevant est un être vivant dans le monde et plongé dans la langue et le langage. L'expérience esthétique du monde et de la langue est inscrite dans toute lecture et toute écriture. Elle peut aller plus loin, jusqu'au bouleversement et donner un autre sens subjectal, qui est celui du regard porté sur le monde. Ce qui nous intéresse le plus, c'est la lecture en tant que pratique d'interprétation placée au centre de l'énonciation.

Même si Ouellet parle de perception discursive, le rôle de la langue et du discours n'est pas pourtant primordial chez lui à notre goût. Pour notre part, nous voulons l'intégrer dans un ensemble de pratiques sémiotiques sur des objets (ou des phénomènes) sociaux. Au lieu donc de limiter la fonction de la langue et la pratique littéraire comme « excellent moyen d'observation du vaste champ des processus perceptifs »<sup>199</sup>, nous ajouterons et renforcerons le rôle de la perception qui n'est autre que faire avancer la signification. La perception n'est que la voie pour accéder au sens (caché, non pas superficiel et évident, nécessitant l'acte de la lecture) et pour aller plus loin.

Proposons un jeu de mot qui illustre assez bien notre propos, la présence peut être analysée ainsi : Avec le découpage de la lexie « présence », on obtient les syllabes : pré-

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, page 51.

sens-(ible). Nous avons ainsi pour une part, le « pré », qui correspond aux préconditions de la signification, et le « sens », qui montre que nous sommes déjà dans la signification. La présence est alors la précondition du sens, le préalable pour entrer au sein de la sémiotique. La présence est à la fois la partie sensible et cognitive de la sémiotique ; elle concerne aussi bien l'étape de la perception que celle de l'interprétation. Elle suit le parcours de la signification, de la phase préliminaire de la sémiotique, qui déclenche la phase de la lecture. La présence incarne au sein d'elle, les constituants, tels que l'esthétique, l'interprétation et la signification.

Comment pourrait-on alors définir la présence ? Tantôt comme force, et énergie, tantôt comme apparition, la présence n'est pas interprétable, mais est relative à l'identité de l'objet ou à la façon dont l'objet se présente (nous sommes dans le mode de l'apparaître), soit au niveau de l'interprétation par le sujet lecteur et au niveau de la perception dans le discours énonciatif. De cette manière, nous associons la notion de présence à des origines phéno-sémiotiques (Fontanille, Zilberberg et Ouellet) et à des théories sémiotiques du texte et du discours (Rastier, Geninasca, CADIR).

La corrélation de la présence avec l'affect (dimension sensible) et l'intellect (images mentales) contribue à une approche de la signification comme processus de l'expérience du sensible. Ce que nous nommons présence est en fin de compte l'oscillation interminable entre une tendance à l'excès et au débordement affectif d'une part et un ajustement cognitif et une quête d'équilibre d'autre part.

### 7.1 Métaphore, *Gestalt* et Discours

La double nature de la métaphore est corrélée à la double dimension de la *Gestalt* : l'une sert à régulariser, stabiliser et identifier et l'autre est la base, l'ancrage pour de nouvelles formes du sens. Pour prolonger encore notre réflexion, nous dirons que la *Gestalt* et/ou la métaphore ne sont que de nature discursive : à la fois du (sens) commun et de la nouveauté. L'existence discursive de l'objet correspond à la fonction figurale et créative en tension avec l'existence référentielle-figurative de l'objet.

La métaphore est abordée par Ouellet comme relative à la figurativité, l'expérience et la *Gestalt*. Par le biais de la métaphore, la *Gestalt*, définie comme métaphore du sensible, touche les formes de l'expression, et devient aussi présence, façon de voir, et

inévitablement partie de l'énonciation et bien sûr de la métaphore<sup>200</sup>. La *Gestalt* expérimentielle<sup>201</sup> touche à la fois la doxa, ce qui lui accorde un caractère social (avec des connotations sociales) et à la poétique.

Ouellet présente la *Gestalt* (expérimentielle) comme la base sur laquelle la métaphore est structurée :

*« La langue ne dit pas pour rien que le regard tombe, se glisse et pénètre, balaie, se lance ou se jette. Aucune métaphore n'est innocente, la plus quotidienne encore moins : elle s'articule sur une Gestalt expérimentielle, comme dit Lakoff, une image schématique, dirait Johnson, bref sur une structure imaginaire qui nous fait associer vision et motion en une même expérience esthétique, qu'on ne doit pas uniquement aux mouvements oculaires en jeu dans tout acte de vision, mais plus fondamentalement encore à la motion — à l'émotion, presque — que constitue le regard dans son rapport à l'espace et au temps, où il n'est jamais un point, statique, immuable, mais toujours une courbe au moins, qui lie le sujet voyant à l'objet vu à travers une motilité qui ne connaît jamais d'arrêt »<sup>202</sup>.*

L'idée du mouvement, du déplacement et de la dynamique est activée par la schématisation de notre expérience. Comme la métaphore perceptive et/ou eidétique, c'est ainsi que la signification est liée à l'(é)motion, vers un perpétuel mouvement qui donne accès à la nouveauté avec des perspectives nouvelles. Réorienter notre regard sur le monde, c'est ajuster les degrés de présence du monde sur nous et éventuellement notre impact sur le monde. Mouvoir l'œil pour émouvoir le corps :

*« C'est une telle mue de la vue que le poète fait voir, par delà toute image, toute représentation, dans le regard qu'il attire sur sa propre façon de voir, montrant moins les choses figurées que le mouvement propre à leur figuration, soit cette motilité de l'œil qui cherche sans cesse et désespérément à voir quelque chose, lui-même ou le néant, plutôt que son arrêt prolongé sur les images du monde qu'il trouve ou qu'il retrouve »<sup>203</sup>.*

### 7.1.1. *Gestalt* vs *Gestalt* expérimentielle

La *Gestalt* expérimentielle fonctionne comme terme complémentaire de *Gestalt*. Liée à la prégnance, la *Gestalt* expérimentielle introduit les notions d'expérience et de présence (phorie) au sein du discours.

---

<sup>200</sup> A ce sujet, voir OUELLET P., « La métaphore perceptive », *Langages* no 137, mars 2000, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques* par BORDRON J.-F, et FONTANILLE J.

<sup>201</sup> A ce sujet, voir LAKOFF G., et JOHNSON M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les éditions de minuit, 1985 (pour la traduction française).

<sup>202</sup> Ouellet P., *op.cit.*, p. 245.

<sup>203</sup> *Idem*.

La *Gestalt* possède donc un double statut : a) relative à la norme<sup>204</sup>, elle stabilise et fait reconnaître, et b) sous forme de *Gestalt expérientielle*, elle est liée à l'excès.

Ainsi, nous envisagerons deux types différents de *Gestalt* : l'une qui stabilise et l'autre qui renouvelle et qui fait avancer ; Les deux ont besoin l'une de l'autre pour exister. La prégnance du sens est basée sur l'expérience, aussi bien que sur le vécu du sensible qui fait présence. Cette prégnance du sens a besoin d'une forme normale et régulatrice pour se stabiliser. Les schémas affectifs s'accrochent à des formes stables et canoniques (schémas eidétiques) et le sens commun peut être réformé par le biais de ce surplus phorique.

### 7.1.2. *Gestalt* et énonciation

Les caractéristiques de la *Gestalt* sont relatives à i) une approche globale, et ii) une forme régulatrice rejoignant les mêmes fonctions dans le discours. Geninasca définit le discours comme un : «tout de signification» (...) ou encore une totalité signifiante instaurable à partir d'un énoncé matériel par et à travers l'exercice de telle ou telle stratégie de cohérence »<sup>205</sup>.

Nous trouvons des affinités entre l'approche de Rastier, basée sur le texte et la perception, et la *Gestalt* (où le global régit le local)<sup>206</sup>. Nous retiendrons notamment ce qu'il dit du contexte<sup>207</sup> :

- 1) Tout sème peut être virtualisé par le contexte
- 2) Tout sème peut être actualisé par le contexte
- 3) Tout sème n'est actualisé qu'en fonction du contexte
- 4) Aucun sème n'est actualisé en tout contexte

Et encore :

*« Deux opérations interprétatives fondamentales sont à l'œuvre dans l'actualisation et la virtualisation des sèmes. La dissimilation opère quand les*

---

<sup>204</sup> La *Gestalt* est comme le dit Arnheim le propre de la vision, quand nous parlons de la bonne forme, de justesse ou même d'équilibre d'un objet visuel. Son caractère axiologique de bonne forme sera développé dans le premier chapitre de la partie analyse de cette thèse.

<sup>205</sup> GENINASCA J., «Signe», «forme-sens», formant », BOUQUET, Simon (dir.). *Cahier de l'Herne* n°76 : *Ferdinand de Saussure*, Paris : Éditions de l'Herne, 2003, p.226.

<sup>206</sup> RASTIER F., *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p.280.

Bien que pour des raisons d'exposition Sémantique interprétative procède du simple au complexe, et du sème au texte, il convient de réaffirmer que le principe de compositionnalité est invalide pour les langues, car le global y détermine le local.

<sup>207</sup> Rastier F., *Sémantique interprétative*, op.cit., p.78.

*contrastes sémantiques sont faibles, comme c'est notamment le cas pour les tautologies, qu'elles soient codifiées ou non. Par exemple, dans Une femme est une femme, on affecte toujours une acception différente aux deux occurrences de femme. L'assimilation opère à l'inverse quand les contrastes sémantiques sont forts (contradictions, coq-à-l'âne, cf.infra); par exemple, dans une énumération comme des fous, des femmes et des fainéants, on affectera à 'femme' un sème /péjoratif/, par assimilation du sème /péjoratif/ actualisé dans 'fous' et 'fainéants' »<sup>208</sup>.*

Avec les opérations interprétatives (*perception sémantique*), Rastier rapproche le discours et sa fonction de régulateur des contrastes sémantiques de la *Gestalt* qui est en quête d'équilibre.

## 8. SYNTHÈSE

L'oxymoron réside dans la coexistence : a) de la présence de l'objet qui est relative au débordement du sens ; c'est, d'ailleurs, précisément de ce surplus que naît la signification des objets (principalement) esthétiques et b) de la *Gestalt* qui est la condition adéquate de la perception, corrélative à la bonne forme, et donc une forme assez canonique<sup>209</sup>. Selon nous, la présence est en tension entre le figural et la *Gestalt* expérientielle d'une part, et la *Gestalt* et le figuratif, d'autre part. Le sujet qui a une double fonction, à la fois sensible et cognitive, est, ainsi, «invité» à répondre à un *challenge* affectif qui éveille les sens mais qui déborde le sens (commun).

Notre approche de la présence, se veut à la fois en lien avec le sujet et l'objet, la perception et l'énonciation. Nous pensons qu'au stade de la précondition de la signification, le sujet percevant et sensible est affecté par la force de l'objet. La phorie ne peut qu'être corrélée à un surplus excessif qui se figure, qui se présente.

L'effort de gestion de cet excès phorique est effectué par l'acte de lecture et les opérations interprétatives. Le discours lié à la présence, est automatiquement corrélé au surplus qui l'excède. Ainsi, l'expérience du sensible ne s'arrête pas au stade pré-sémiotique de la perception, mais est intégré dans les théories du texte. Le discours dans lequel l'objet esthétique est inscrit conditionne les termes de l'interprétation.

L'influence des sciences cognitives dynamise et modernise l'approche du sensible, d'héritage phénoménologique, et permet d'intégrer la perception sémantique au sein de

---

<sup>208</sup> RASTIER F., *Sémantique pour l'analyse*, Paris, Masson, 1994, p.65.

<sup>209</sup> Pour qu'une forme soit perçue, elle doit avoir la «bonne forme».

la sémosis. Par le biais de la phénoménologie, recadrée par l'approche des sciences cognitives, nous réintégrons les problématiques de la *Sémiotique des Passions et De l'imperfection* au centre de la signification.

# CHAPITRE III : LA MODE : OBJET SOCIO-SEMIOTIQUE

## 1. INTRODUCTION

Dans les chapitres précédents, nous avons examiné le statut de l'objet sémiotique en relation avec le sujet, la valeur, le monde naturel et la référence. Notre démarche avait pour but d'élaborer une sémiotique de l'objet à partir d'approches différentes appliquées à deux types de champs, à savoir le champ textuel (dimension verbale) et le champ visuel (dimension plastique). Au sein d'une sémiotique du texte, les questions de l'objet bénéficiaient d'un cadre théorique bien établi, mais peut-être parfois trop rigide. Nous avons souhaité apporter une certaine flexibilité en confrontant les théories existantes avec de nouveaux objets d'étude relevant d'une sémiotique plastique et en proposant une ouverture vers d'autres perspectives, notamment celle d'une socio-sémiotique. La projection de la question de l'objet sémiotique dans le contexte dynamique de l'énonciation et de la perception trouve un écho dans les problématiques actuelles autour du sensible et du cognitif ainsi que dans la problématique concernant l'articulation du continu et du discontinu.

L'objet a occupé une place privilégiée au sein des premiers travaux de sémiotique narrative, alors que le sujet a longtemps été considéré de manière marginale. Si l'on excepte les modalités et l'approche de Coquet, pour qui le sujet joue un rôle primordial, l'objet au sein de la sémiotique narrative a d'abord été étudié autour de la question de la valeur.

En intégrant l'affect au sein de la problématique des modes de perception, nous considérons l'objet à la fois comme entité perçue et conçue, et le sujet comme une instance qui réagit face aux modes d'apparition (les modes de présence) de l'objet. Ainsi, l'objet fait présence à un sujet qui est affecté par cette présence qui le frappe, et qui va alors effectuer l'acte de la lecture. Ce qui nous intéresse particulièrement c'est l'articulation de l'énonciation et de la perception (la question de la présence) dans une perspective d'élaboration d'une sémiotique de l'objet. Nous allons essayer d'explorer la dimension passionnelle de l'objet : l'objet sémiotique lié aux états d'âme, les synesthésies, et la polysensorialité en corrélation avec le sujet. Celui-ci est un être affecté qui procède à la quête du sens à l'intérieur du discours où il lui donne forme. La

présence sera donc articulée avec la socio-sémiotique par le biais du discours. Le texte devient le point de *rencontre*, le lieu où l'objet se présente à un sujet-lecteur.

La mode en tant que terme générique sera actualisée par le vêtement, qui sera traité du point de vue des formes plastiques et éidétiques — qui seront pour leur part mises en relation avec les formes sémantiques (l'aspect visuel sera pris en charge par l'énonciation).

Le vêtement se manifeste au sein d'une institution : la haute couture. Sa communication est liée aux défilés très spectaculaires et aux créations particulièrement chères, destinées à une clientèle très élitiste<sup>210</sup>. Le prêt-à-porter représente une version plus démocratique de la mode. Ces dernières années, l'écart entre les deux institutions principales de l'industrie de la mode a diminué pour plusieurs raisons : a) les collections de prêt-à-porter aussi bien que celles de haute couture ont été mises en scène d'une façon très spectaculaire ; b) la diffusion télévisuelle a rendu accessible le spectacle de la haute couture à un public large et c) Yves Saint Laurent a quitté le monde de la couture<sup>211</sup>. D'après nous, malgré les affinités avec le prêt-à-porter et les crises passagères, la haute couture continue de jouer un rôle primordial au sein de l'industrie de la mode. Elle sert de vitrine pour le prêt-à-porter ou pour les autres produits dérivés (parfums, accessoires) de la marque. En même temps, la haute couture demeure un laboratoire d'idées et d'expérimentation nécessaires pour l'évolution de la mode. La diffusion télévisuelle<sup>212</sup> des défilés<sup>213</sup> rend accessible l'inaccessible et transmet le rêve et l'imaginaire des collections à un public plus large.

---

<sup>210</sup> Voir à ce sujet : GRAU F., *La haute couture*, Que sais-je ?, PARIS, PUF, 2000. WAQUET D., et LAPORTE M., *La mode*, Paris, PUF, 1999. CASTAREDE J., *Le luxe*, Paris, PUF, 1992. NATTA M.-C., *La mode*, Paris, Ed. Economica, 1996.

<sup>211</sup> Le départ a signalé une mise en cause fondamentale de la haute couture.

<sup>212</sup> Des chaînes spécialisées (fashion-tv), les émissions télévisuelles (Paris Première, France 2) et des sites électroniques transmettent des défilés en intégralité.

<sup>213</sup> A propos des défilés: « Avec les défilés de mode, le corps se trouve encore exposé publiquement. Cette fois, il n'est plus supplicié, raillé ou terrifiant, mais sublimé, magnifié, adulé. Le podium de défilé est un espace de représentation incitant à un voyeurisme total, à une scrutation intégrale. (...) En effet, le défilé a pour fonction d'offrir à son public immédiat, mais aussi par extension aux publics médiatiques, une visibilité maximale de ces corps offerts aux regards. (...) Un face à face est en effet impossible, entre d'une part des mannequins réduits à des corps qui s'offrent aux regards (en restant inaccessibles et intouchables) et un public précisément réduit à son regard ». (...) « La sveltesse et cette grande taille, alliées à la jeunesse, sont donc des « impératifs catégoriques », pour ambitionner devenir mannequin, et répondre aux exigences physiques de l'archétype. Ensuite, seulement, la beauté du visage, la démarche, la photogénie, le charme (notion bien évanescence) entreront en ligne de compte. Mais avant toute chose, le corps du top s'impose par une ostensible extériorité. Ce corps doit avoir quelque chose de monumental. Et le monument se caractérise d'abord par son extérieur ». (...) « Tel est le paradigme du corps parfait (...) : il suppose que le corps n'a plus d'intérieur. Comme un vêtement, il est totalement retourné vers

Landowski dans *Présences de l'autre*, souligne le caractère spectaculaire du vêtement de haute couture et résume ainsi le rôle de l'institution :

*«Là, c'est à dire dans ce qui constitue l'espace de la mode par excellence, le phénomène apparaît comme articulé d'une façon très élémentaire qu'on ne retrouvera nulle part ailleurs : un groupe professionnel restreint de concepteurs et de fabricants s'adresse à la masse (toute relative) d'une clientèle, actuelle ou potentielle. Ici, c'est l'offre qui est reine : les professionnels, supposés avoir entièrement l'initiative, inventent des modèles et mettent au point les stratégies appropriées pour les faire accepter ; corrélativement, en face d'eux, on postule l'existence d'un public cible cantonné dans le rôle essentiellement passif d'un récepteur appelé à suivre les orientations qu'on lui propose »<sup>214</sup>.*

Nous traiterons la dimension socio-sémiotique par les questions : a) du corps et b) de l'identité. Au-delà des instances spatio-temporelles, le corps constitue une entité sociale qui sera actualisée par le vêtement (l'habillement, le costume). Celui-ci jouera le rôle de l'intermédiaire du corps. La question de l'identité pour sa part concernera à la fois la sémiotique de l'objet et la question de l'identité des maisons. L'objet (de mode) est la marque de reconnaissance, la « carte d'identité » de la maison. La marque fournit des éléments de contenu (de sens) marqués par les représentations sociales, telles que les valeurs (par exemple l'élégance). Les objets de mode (vêtement) représentent des signifiants de ce contenu.

## **2. PRESENTATION DE L'OBJET D'ETUDE**

Dans le cadre de la thèse, nous allons poursuivre notre réflexion autour de la *sémiotique de l'objet*. Nous étudierons le vêtement de haute couture, en tant qu'objet socio-sémiotique, dans la présentation des collections lors des défilés.

Les défilés offrent une mise en présence spectaculaire de la collection<sup>215</sup> grâce à leur aspect théâtral et à l'aide de la mise en image du corps. La mise en présence de l'objet est conçue et manifestée afin de susciter un sujet susceptible d'être affecté. Toute une

---

l'extérieur, âme comprise. Parler d'âme ici n'a d'ailleurs plus de sens. Oui, le corps s'est creusé (...) Il s'est retourné. » (Sfez, 1997 : 55 ). Le corps, célébré, admiré, travaillé, perfectionné, vit un nouvel âge d'or, lointain écho des antiques olympiades». LARDELLIER P., « Le corps superlatif. La consécration médiatique des tops-models : Images et imaginaire sociaux du corps idéal », in *Les images du corps*, Champs visuels, no 7, Novembre 1997, Paris, L'Harmattan, pp.136-147.

<sup>214</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, op.cit., p.146.

<sup>215</sup> Peut être le live serait indispensable, mais la télé est également nécessaire, car elle donne accès à tout le monde et c'est ainsi une voie qui amène au rêve (les autres) et démontre aussi le caractère démocratique et popularisé.

stratégie de séduction est ainsi mise en place afin d'atteindre l'esthésie tant désirée. Le sujet n'est donc pas affecté par hasard, mais par un dispositif de présence bien calculé.

Le corpus sur lequel nous travaillons est déjà une « représentation » de l'objet présenté (photo, image fixe, pas de son), ce qui a des conséquences inévitables sur la présence de l'objet. Mais, ce qui attire notre attention n'est pas tant la théâtralisation et ses codes assez élémentaires (lumière, mise en scène) que l'interrelation entre le sujet percevant, être à la fois affecté, sujet lecteur et interprète et l'objet perçu. La question de la présence traitée du point de vue de la représentation en fin de compte ne fait que (sur-) souligner le caractère spectaculaire de l'objet et sert à la manifestation de la présence.

Les formes (artistiques) de l'expression de la présence mettent en valeur l'objet subliminal et le situent dans un cadre hors du commun. Cette conception de la mode s'accorde avec notre problématique de la présence : la phorie liée au surplus et à l'excès affectif. L'équilibre discursif — en termes de justesse et de *Gestalt* — est l'un des éléments nécessaires afin que la présence soit saisie par le sujet lecteur.

Le défilé constitue un type de discours, un système organisé et clos qui prend en charge le vêtement de haute couture. L'espace de la haute couture française est composé : a) des maisons qui restent invariables au fil des années (Chanel, Christian Dior), b) des maisons qui en ont fait partie dans le passé (Lapidus, Thierry Mugler), c) des jeunes créateurs, et d) des membres associés qui sont des invités étrangers (Valentino, Versace). La diversité des maisons de couture pose déjà en elle-même une question d'identité intéressante : comment chaque marque se différencie-t-elle des autres tout en restant dans le même air du temps (*tendances*) ? Comment la marque renouvelle-t-elle son style tout en le conservant ?

Dans la partie d'analyses suivante, les défilés porteront sur les collections de haute couture printemps-été 2001, automne-hiver 2001-2002, printemps-été 2002, automne-hiver 2002-2003, et printemps-été 2003. Plus précisément, dans le premier chapitre des analyses, nous nous pencherons sur toutes les années. Dans le chapitre consacré à la synesthésie et la dimension plastique, nous nous intéresserons aux collections printemps-été 2003. Dans le dernier chapitre consacré au rythme à la collection automne-hiver 2002-2003.

Les maisons étudiées sont Christian Dior, Givenchy, Jean-Paul Gaultier, Christian Lacroix, Emanuel Ungaro, Valentino et Versace<sup>216</sup>. Il faudrait noter que de grands noms représentant de la couture comme Yves Saint Laurent (YSL) et Chanel absentent de notre thèse<sup>217</sup>. Les années des collections ont été choisies pour des raisons purement pratiques et de manière aléatoire<sup>218</sup>.

Nous avons eu la chance d'assister sur place à un certain nombre, limité, de défilés de collections de haute couture. Le caractère élitiste des défilés reste cohérent avec l'image cultivée : les défilés sont destinés à un public très limité, constitué de clients *happy few*. L'impossibilité d'assister à toutes les collections et la nécessité d'en avoir une trace exploitable, traitable pour la thèse, nous a amenée à avoir recours aux enregistrements télévisuels. Le choix était important : Un grand nombre des chaînes télévisuelles (dont *Fashion Tv*, *Paris Première*, *France 2*...) diffusent des défilés en intégralité et en direct : L'ambiance (*live*), la dimension kinesthésique et les composantes audiovisuelles (musique, lumière, décor, mise en scène) du défilé en *live*<sup>219</sup> ou encore le corps et les postures-poses des mannequins soulignent et démontrent bien la présence du vêtement.

Notre objectif de travailler sur un objet syncrétique nous a fait réfléchir au choix d'un corpus qui pourrait nous fournir les textes verbaux et visuels, responsables pour l'organisation du plan du contenu et du plan de l'expression. Nous avons donc eu recours aux sites internet<sup>220</sup>. Dans le premier chapitre de la partie analyses, consacré à la construction verbale de l'objet, nous allons utiliser des textes (verbaux), qui sont des commentaires journalistiques issus de l'ensemble des sources mentionnées ci-dessus. Nous choisirons un certain nombre de mots-clés qui transforment le vêtement en objet de sens afin de constituer un stock de terminologie suffisant pour organiser des catégories sémantiques (plan du contenu). Une fois le plan du contenu défini par la construction verbale (premier chapitre de la partie analyse), nous lui associerons le plan de l'expression pris en charge par : a) le plastique et plus précisément la synesthésie (deuxième chapitre de la partie analyse) et b) le rythme (troisième chapitre de la partie

---

<sup>216</sup> Désormais, nous allons adopter l'appellation Dior pour Christian Dior, Gaultier pour Jean-Paul Gaultier, Lacroix pour Christian Lacroix et Ungaro pour Emanuel Ungaro et YSL pour Yves Saint Laurent.

<sup>217</sup> Manque soit d'image, soit des commentaires suffisants sur les marques particulières.

<sup>218</sup> Le hasard a fait que la période des défilés analysés coïncide avec le départ du grand maître de la haute couture, YSL, qui signale un moment clé pour l'avenir de l'institution.

<sup>220</sup> Voir la liste des sites dans le premier chapitre de la deuxième partie.

analyse). Dans les chapitres consacrés à la dimension plastique du vêtement, nous utiliserons les photogrammes des défilés disposés dans le même ordre chronologique que les séquences des défilés « réels ». Ces images-collections sont issues du site [www.style.com](http://www.style.com). Nous sommes conscients que l'énergie, composante indispensable des défilés, est certainement perdue dans des images statiques. Cependant, la fidélité chronologique du « récit » du défilé, aussi bien que les raisons pratiques d'homogénéité verbale et visuelle nous aident à atteindre notre objectif : trouver les éléments qui servent à l'expression de la manifestation de la présence et proposer une typologie des maisons de couture. La comparaison des différentes marques sera ainsi fondée sur le caractère syncrétique de l'objet (visuel et verbal).

### 3. SEMIOTIQUE ET MODE : L'HISTORIQUE D'UNE RENCONTRE

Ce n'est pas la première fois que la mode a fait l'objet d'étude du point de vue textuel et visuel. Barthes dans *Système de la mode*<sup>221</sup> traite du vêtement dans sa dimension écrite : la place du vêtement à l'intérieur du discours verbal et notamment du discours journalistique. Barthes exclut l'étude du vêtement porté (vêtement réel) et le vêtement mis en image par la photographie, et opte pour l'étude du vêtement écrit, le vêtement dans le texte (journaux de mode). Avec ce choix peu banal et souvent critiqué par les spécialistes (non sémiologues) de la mode, Barthes justifie dans sa sémiotique la suprématie du langage verbal sur les autres types de langage :

*«La mode n'existe qu'à travers le discours que l'on tient sur la mode. (...) Les ensembles d'objets un peu complexes ne signifient pas hors du langage lui-même»<sup>222</sup>.*

Ou encore :

*«(...) le vêtement n'était véritablement signifiant que dans la mesure où il était pris en charge par le langage humain. (...) à tout instant, le langage articulé investit le vêtement, et cela va même beaucoup plus loin dans la mesure où il n'y a pas de pensée ni d'intériorité sans langage : penser le vêtement, c'est déjà mettre du langage dans le vêtement. C'est pourquoi il est impossible de penser un objet culturel en dehors du langage articulé, parlé et écrit, dans lequel il baigne »<sup>223</sup>.*

---

<sup>221</sup> BARTHES R., *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967.

<sup>222</sup> BARTHES R., « Sur le Système de la Mode et l'analyse structurale des récits », in *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, Paris, Editions de l'Institut Français de la Mode, 2001, p.137.

<sup>223</sup> BARTHES R., *op.cit.*, «Entretien autour d'un poème scientifique», p. 169.

Barthes établit un parallèle entre le système de la langue et le système de la mode, et traite de cette dernière comme d' « une combinatoire qui a une réserve finie d'éléments et des règles de transformation formels »<sup>224</sup>. Autrement dit, d'après la grammaire de la mode, certaines associations vestimentaires sont possibles et d'autres interdites. Le mot système qui existe dans le titre de son ouvrage est validé par la régularité et l'ordre du rythme. Barthes cite comme exemple la largeur de la jupe et celle de la taille qui sont toujours dans un rapport inverse ; quand l'une est étroite, l'autre est large<sup>225</sup>.

A la suite de Greimas *La mode en 1830*<sup>226</sup> nous constatons le rapport entre langue et mode et à la suite de Floch les questions du plastique et du pathémique autour du thème de la présence. Nous allons étudier la question de l'énonciation et la perception en rapport avec le visuel et le discours, et plus précisément leur mise en articulation : l'un servant de forme pour l'autre.

Greimas le lexicologue dans *La Mode en 1830* a apporté une typologie bien élaborée et précise du vêtement en genres, espèces. Il a aussi établi le rapport de la langue avec la Mode.

En ce qui concerne Floch, dans *Identités Visuelles*<sup>227</sup>, il examine le vêtement dans le cadre de la sémiotique visuelle en tant que configuration plastique. Les questions de la présence, de l'identité et du tempo sont traitées mais sous un angle qui n'est pas issu de la sémiotique des passions. L'affect et le thymique sont analysés chez Floch du point de vue de l'énonciation.

Le Greimas de *De l'imperfection*<sup>228</sup> s'éloigne du lexicologue et projette le vêtement dans la perspective d'une sémiotique esthétique. L'excès définit l'objet esthétique et dépasse en même temps la sphère de la sémiotique cognitive traditionnelle. L'objet vêtement est un objet esthétique 'limite'. Ayant des caractéristiques communes avec les autres objets esthétiques, il s'en éloigne en même temps, à cause de sa fonction pragmatique qui le transcende.

---

<sup>224</sup> BARTHES R., *op.cit.*, « Sur le Système de la Mode », p.154.

<sup>225</sup> BARTHES R., *op.cit.*, « Le Système de la Mode », p.163.

<sup>226</sup> GREIMAS A.-J., *La mode en 1830*, Paris, PUF, 2000.

<sup>227</sup> FLOCH J.-M., *Identités Visuelles*, Paris, PUF, 1995.

<sup>228</sup> GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, *op.cit.*

Au sujet de la dimension visuelle, voire plastique, le Groupe  $\mu$ <sup>229</sup> distingue trois types de relation qui concerne l'objet : a) la relation forme couleur, b) le percept-texture, c) la couleur en tant que variable libre. Nous utiliserons ces trois types de relations dans notre analyse, comme grille de lecture du vêtement en tant qu'objet plastique, en dehors du contexte. Au-delà de sa dimension plastique, le vêtement va être envisagé dans un système régi par les règles et bien sûr dans un contexte discursif, aussi bien visuel que verbal. Le vêtement de mode est un objet sensible mis en forme par le discours (énonciation), et en voie de construction par le sujet d'interprétation

La mode-vêtement et la mode comme enjeu et moyen de pouvoir symbolique (couleurs, tissus)<sup>230</sup>, la mode-image, la mode en scène, la mode et le corps, la mode-espace et la mode-temps sont autant d'aspects de cet objet d'étude multiforme qui s'intègre dans plusieurs disciplines : l'historien s'intéressera à l'aspect technologique et artistique/esthétique (tissu, couleurs, formes, matières), ainsi qu'aux questions relatives au costume et au style. Pour la psychanalyse, la sociologie et l'ethnologie, la mode constitue un excellent sujet d'observation et d'étude. Plus particulièrement, pour la sociologie, la mode insérée dans un cadre social, dynamique et autonome, rythme nos relations avec les autres (distinction, séduction, domination) et notre place dans le flux du changement, ce qu'elle signale comme peu d'autres phénomènes sociaux<sup>231</sup>.

L'art constitue un domaine de prédilection pour la mode. Les créateurs sont très souvent inspirés par de grands artistes, et donnent ainsi à leurs œuvres un prestige et une valeur artistique. Le lieu des présentations des collections (musées, galeries) témoigne la vive intention de la part de la mode de s'associer à l'univers artistique. Sur le lien entre l'art et la mode, Duggan présente l'idée du spectacle comme une pratique qui sert à unifier les deux domaines. Les défilés de mode (fashion shows) en se servant des références théâtrales occupent une place importante au sein de la mode, car ils servent à déguiser son caractère commercial :

---

<sup>229</sup> GROUPE  $\mu$ , *Traité du signe visuel. op.cit.*, p.429.

<sup>230</sup> Le vêtement étudié dans un contexte historique, social et technologique fut l'objet d'étude de plusieurs ouvrages. Au titre indicatif, nous nous référons au travail de STEELE V., *Se vêtir au XXe siècle*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1998, et MENDES V., et LA HAYE A., *La mode au XXe siècle*, Paris, Editions Thames & Hudson SARL, 2000. Les deux écrivains et historiennes de l'art traitent de l'impact des grands événements historiques sur le vêtement et inversement le rôle de la mode en tant que facteur de mobilisation de la société. La création des styles vestimentaires sera étudiée en parallèle avec les styles de vie, ou plutôt les formes de vie sociales, comme par exemple le conformisme, l'excès.

<sup>231</sup>: DUGGAN, G.-G., «The Greatest Show on Earth : A look at contemporary Fashion Shows and their relationship to Performance Art», in *Fashion Theory*, Volume 5, Issue 3, pp.243-270.

*« Art and fashion have shared a symbiotic relationship in which each discipline simultaneously encourages and completes with the other' at many points throughout history »<sup>232</sup>.*

Les questions de l'énonciation et de la perception, aussi bien que la valeur et la *Gestalt* seront traitées dans la perspective socio-esthétique. A l'instar de Floch et Landowski, nous reprenons la réflexion sur la mode, dans une perspective de présence et d'interprétation, ce qui met en lien un sujet et un objet. Une autre grande question qui concerne indirectement la mode est celle de l'identité des maisons de couture à intégrer dans le cadre d'une socio-sémiotique. Nous abordons ainsi le social d'un point de vue sensible, ce qui se rapproche d'une socio-esthétique. Les points convergents et divergents dus aux degrés de présence et les effets pathémiques présentent la manière dont le sensible est traité au sein de chaque marque. La sémiotique serait la voie unissant le visuel et le social d'un point de vue sensible, affectif et présent pour un sujet percevant.

#### **4. LA DIMENSION SOCIALE DE LA MODE**

##### 4.1. Le temps : un facteur social

Dans *Présences de l'autre*, Landowski présente la dimension politique de la mode, en tant que régulation du temps social. En impliquant les notions de rythme et de tempo dans sa problématique, il met en corrélation, certes d'un point de vue complètement différent, des questions qui préoccupent la sémiotique visuelle. Par rapport au temps et en particulier le temps présent nous retenons :

*« A la limite, la mode n'est que changements de points de vue ; elle est à chaque instant le présent même, saisi dans sa formulation de ce « qui convient » hic et nunc, elle est un maintenant même, identifié à ce qui se dit ; et par là, elle est cela même que nous sommes en train de devenir en tant qu'acteurs de notre propre présent. Corrélativement, on comprend alors que changer de point de vue, de se sentir de son temps. A l'unisson avec ce qui se dit »<sup>233</sup>.*

Et encore :

*« Vivre ensemble dans un monde présent qui ait du sens. Fils du temps et de l'absence, du devenir et de la présence, de l'identité et de sa syntaxe (le brayage), avec, à la croisée de tout cela, des sujets en train de « vivre » — autrement dit, à la recherche d'eux-mêmes, en quête d'un sens à assigner à leur propre être au monde. C'est précisément de certaines des conditions d'émergence privilégiées de ce sens pour les sujets dont nous parle Simmel*

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>233</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, op.cit., p.150.

*lorsque dans un de ses essais à notre connaissance encore peu exploités sur ce point précis. Il attire, en effet, notre attention sur cette sorte de culmination de la conscience sociale dont la mode apparaît comme la condition dans le cadre de la vie moderne : [ Se tenant constamment sur la ligne de partage des eaux entre le passé et l'avenir, la mode nous dispense, aussi longtemps qu'elle est à son sommet, un fort sentiment de présent, comme peu d'autres phénomènes en sont capables (simmel, p.101)]<sup>234</sup>.*

Nous constatons qu'avec la notion de temps vécu, Landowski insère l'expérience au sein de la signification, thèse qu'il approfondira dans son dernier ouvrage d'orientation socio-sémiotique consacré à l'expérience et au sensible (*Passions sans Noms*). L'expérience intersubjective qu'il évoque concerne aussi bien notre propre être au cours de son devenir, que notre position par rapport aux autres.

Notre thèse s'intéresse à la dimension plastique de l'objet-vêtement mais elle se focalise également sur la construction de l'objet à l'intérieur du discours, considéré comme un ensemble signifiant. Les différentes tensions sont gérées par l'acte de lecture et les différentes opérations interprétatives. Elle implique un objet à construire, considéré aussi bien dans sa dimension sensible (objet plastique) que dans sa dimension textuelle. La sémiotique de l'objet se retrouve au croisement du sensible, du discours et du social.

La mode est présentée comme capricieuse, imprévisible, changeante, instable, cyclique. L'oxymore mais aussi l'originalité de la mode réside précisément sur cette dualité tensives, système et procès, histoire et devenir : Un des concepts bicéphales de Saussure est celui de synchronie/diachronie. On le retrouve explicitement pour la première fois dans l'histoire du costume dans le travail de Kroeber et Richardson<sup>235</sup>, *Three Centuries of Women's Dress Fashion*, dont la lecture avait vivement frappé Barthes.

L'interprétation que fait Barthes, c'est que sur la longue durée, la mode est un phénomène ordonné dont l'évolution est à la fois discontinue et endogène et qui- reste extérieur à l'histoire ; il ne s'agit donc que d'une simple périodicité diachronique, à moins toutefois, que le rythme de la mode ne change, ce qui ne paraît possible que sur une histoire de très longue durée. « De ce point de vue, les mesures de Kroeber semblent démontrer que le vêtement féminin change lentement dans ses proportions

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>235</sup> KROEBER (A.L.) & RICHARDSON (J.). *Three Centuries of Women's Dress Fashion*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1940.

fondamentales, contrairement à l'idée reçue d'une mode instable et capricieuse »<sup>236</sup>, ce qui implique une évolution historique plutôt cyclique que linéaire.

Pour Barthes, la mode est un phénomène profondément régulier et systématique, situé à l'échelle de l'histoire. Quant à la question de la mode, comme phénomène non pas imprévisible et instable, mais au contraire comme un système fortement ordonné, les travaux récents de la sémiotique sur les tendances<sup>237</sup> articulent des effets rythmiques tant au plan de l'expression qu'au plan du contenu. Ils proposent ainsi une prévisibilité et un certain ordre, ce qui, d'une part, conforte le choix du nom système pour qualifier la mode, mais aussi confirme, d'autre part, son caractère évolutif et dynamique, propre à un procès.

#### 4.2. Socio-sémiotique et corps : une approche phénoménologique du social

Au-delà de l'approche socio-sémiotique qui vise sur le texte (*cf.* Semprini et Floch), Berdlin adopte une autre perspective qui fait de la rencontre sociale le pont entre l'objet et le sujet. Le social fait désormais pair avec le sensible et la phorie, comme instances de « rencontre » :

*«Toute forme de «rencontre» entre deux ou plusieurs êtres humains et (est) un processus s'inscrivant dans l'histoire de ces êtres, et dont découle ce que l'on appelle le «social». Ce processus peut être le résultat du hasard ou de l'intention de l'un ou de l'autre»<sup>238</sup>.*

Berdlin définit la notion de corps en tant qu'expérience. La fusion entre objet et sujet est effectuée par la construction des schémas-images anatomiques :

*«Les hypothèses de George Lakoff et Mark Johnson dont les hypothèses rejoignent celles proposées par les travaux récents en neurophysiologie. Le rôle qu'ils attribuent aux «schèmes-images»-basés sur les caractéristiques anatomiques de l'être humain-dans la construction des concepts, ainsi qu'aux procédés comme la métaphore»<sup>239</sup>.*

La corrélation entre sujet et objet sera marquée en termes de proprioceptif. C'est ainsi que la phénoménologie s'intègre au social et ouvre le dialogue entre l'esthésie et la socio-sémiotique :

---

<sup>236</sup> BURGELIN O., « Barthes et le vêtement », in *Le bleu est à la mode et autres articles*, *op.cit.*, p.207.

<sup>237</sup> *cf.* les travaux de CERIANI G.

<sup>238</sup> *Cf.* définition de Berdlin du social en termes de « rencontre » : BERDLIN B., *La construction du social par les objets*, Paris, PUF, 2002, p.259. *Cf.* définition de Berdlin du social en termes de « rencontre ».

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.258.

*« Cela ouvre un axe de recherches concernant le rôle que jouent les objets dans la construction du sujet. Merleau Ponty (1945 et 1964) : [Pour un être humain, la conscience est simultanément et nécessairement conscience du sujet en tant que sujet et du monde extérieur; Et le monde extérieur n'existe à la conscience que sous la forme indissociable des autres et des objets, qui constituent, pour ainsi dire, la trame des relations aux autres.] Poursuivant cette métaphore, je dirai que c'est le langage qui en constitue le fil, de sorte que ensemble langage et objets constituent, au sens propre, le tissu des relations humaines »<sup>240</sup>.*

Les «rencontres» définissant alors le social offriront une autre dynamique qui intègre l'expérience au sein de l'esthétique :

*«Chaque relation à l'objet s'inscrit à la fois dans la mémoire du sujet et dans l'objet : au schème social d'utilisation correspond une trace dans l'objet sous forme d'«affordances»; au souvenir de l'expérience vécue correspond une trace dans l'objet – la carrière de l'objet, c'est à dire d'un côté, la série des statuts pris par l'objet au cours de ces «rencontres», et de l'autre, les actes qui y ont été associés»<sup>241</sup>.*

Il va même plus loin en intégrant l'ensemble de signification comme :

*«La signification ne serait rien d'autre que la reconnaissance d'un de ces modèles, ou d'une structure rassemblant des modèles connus. Les modèles de base, «préconceptuels», sont ce que Johnson appelle des «schèmes images» (images schemata). Ces structures élémentaires, issues de notre expérience corporelle, peuvent générer des structures plus complexes, grâce à quelques processus simples. Un exemple de ce type de structures élémentaires est celui correspondant «au fait de contenir quelque chose» (containment), qui s'appuie sur l'expérience que nous avons de notre corps comme structure tridimensionnelle possédant un intérieur et un extérieur, dans lesquels on met certaines choses (l'air, l'eau, la nourriture...), dont certaines choses peuvent sortir (l'air, les excréments, le sang...) et qui est aussi souvent lui-même contenu dans d'autres choses dans lesquelles il peut entrer et sortir (les lieux d'habitation, les vêtements, les véhicules...)»<sup>242</sup>.*

Une telle structure correspond à notre expérience de l'espace, du dedans et du dehors. Elle structure certains gestes comme mettre un objet dans un récipient ou l'en sortir. Elle peut aussi être transposée sans difficulté de l'espace tridimensionnel à des espaces à deux dimensions (plan) ou à une dimension (ligne). Elle sert de base à des notions plus conceptuelles d'inclusion ou d'exclusion, etc. L'expérience «d'être contenu dans» induit des expériences associées, comme celle de «protection» contre les forces extérieures. Ces expériences associées peuvent ensuite faciliter les «applications» de la notion à d'autres domaines-conceptuels.

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 260-261.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.181.

Berdlin fait appel à l'hypothèse centrale de Johnson sur les «schèmes images» qui ne structureraient pas seulement le domaine visuel, mais aussi les autres domaines cognitifs, notamment le registre kinesthésique ou le langage. C'est ce qui permettrait l'existence d'une signification sur le plan linguistique, quoique basée sur des schémas liés à l'expérience corporelle.

L'expérience du corps, dans la sémiotique et la socio-sémiotique est abordée en termes : 1) d'interaction du sujet et du monde et 2) d'image et de *Gestalt* vécue comme une expérience, qui unit l'objet-sujet (en termes de compatibilité et de familiarité) des deux corps.

#### 4.3. Langage et habillement

La question du vêtement dans ses manifestations variées (costume, habillement, mode) est relative : a) au corps, b) à la pratique sociale et c) à l'esthétique.

La dimension sociale de la mode occupe une place primordiale dans la pensée de Barthes et notamment dans le lien qu'il fait entre le social, le langage et l'habillement.

La sémiotique doit son existence au contexte social et le social doit son statut signifiant à la sémiotique. Tout objet appartenant à un système organisé est « condamné » à être un objet signifiant, un objet qui dépasse son statut de "chose". Les fonctions phénoménologiques et pragmatiques sont mises ainsi sous la dépendance de la fonction signifiante :

*«La signification commence dès que l'objet est produit et consommé par une société d'hommes, dès qu'il est fabriqué, normalisé. (ex : les anciens soldats de la république romaine de se jetaient sur les épaules une couverture contre pour se protéger de la pluie, des intempéries, du vent, du froid. A ce moment-là évidemment le vêtement comme objet n'existait pas encore. Il n'avait pas de nom, il n'avait pas de sens. Il était réduit à un pur usage. Mais, à partir du jour où l'on a fendu les couvertures, où on les a traitées en séries, où on leur a donné une forme standardisée, on a été par la même obligé de leur trouver un nom, et ce vêtement innommé est devenu la « pénule », à partir de ce moment-là, la vague couverture est devenue le véhicule d'un sens, qui a été la celui de « militarité ». Tous les objets qui font partie de la société ont un sens»<sup>243</sup>.*

---

<sup>243</sup> BARTHES R., *Sémantique de l'objet*, Conférence prononcée à Venise, en septembre 1966, dans le cadre du colloque "L'Art et la culture dans la civilisation contemporaine", (in. *Oeuvres complètes*, t.II, 1962-1967, Paris, Seuil, 2002 pp.66-67.

La mode, système d'ordre social, est projetée dans la perspective de tout objet culturel, qui ne peut qu'être objet de sens. Le social est ainsi synonyme du sémiotique pour Barthes. Nous pourrions donc dire qu'il fût l'un des précurseurs de la socio-sémiotique.

D'après Barthes, la mode fait partie des objets culturels qui doivent leur existence sémiotique au langage. Elle ne peut faire sens si elle n'est pas décrite, prise en charge par le langage. Notre recours à des textes pour construire l'objet de sens est justifié par cette thèse :

*« Les ensembles d'objets ne signifient pas hors du langage lui-même (la mode n'existe qu'à travers le discours que l'on tient sur la mode). Ce qu'on dit se renverse instantanément sur ce qu'on porte et ce qu'on voit. Mini jupe = on en voit très peu : sur le plan de la réalité, ce n'est qu'un engouement particulier, mais ce trait rare est devenu rapidement l'objet d'un discours général, public, et c'est alors seulement qu'il a acquis une véritable consistance sociale et sémiologique »<sup>244</sup>.*

La mode devient donc le prétexte de rappeler le caractère social de la langue ou plus généralement du langage. En appliquant les concepts saussuriens de la langue et de la parole, il associe le langage et le vêtement<sup>245</sup>. Dans le système de la Mode, Barthes traite de la mode comme d'un système de signes, un langage. Dans l'optique de créer une grammaire de la mode, il applique à la lettre (découper et classer les unités, les règles de combinaison) les méthodes de la linguistique, sur un langage non articulé. En étendant dans un domaine autre que le langage articulé, il traite d'une part « la linguistique comme la science générale des significations, qui se diversifie en sémiotiques particulières selon les objets que rencontre le langage humain »<sup>246</sup>.

A l'instar du langage humain, terme générique, qui englobe la langue et la parole, le vêtement est le terme générique qui comprend le costume et l'habillement. Ceux-ci s'interdéfinissent par leur opposition, comme la langue et la parole chez Saussure. Nous obtenons les homologations suivantes : langage-vêtement, langue-costume et parole-habillement. Parmi les termes de la triade, Barthes opte incontestablement pour le langage-costume ou vêtement et exclut l'étude de l'habillement.

---

<sup>244</sup> BARTHES R., « Sur le Système de la Mode et l'analyse structurale des récits » in *Le bleu est à la mode cette année*, op.cit., p.137.

<sup>245</sup> Influencé par Flügel, Barthes adopte l'aspect du vêtement comme fait de communication, et lui applique les concepts saussuriens de la langue et de la parole et fait des associations entre le langage et le vêtement ». BARTHES R., « Barthes et le vêtement », in *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, op.cit., p.202.

<sup>246</sup> BARTHES R., « Entretien autour d'un poème scientifique », in *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, op.cit., p.169.

La mode a un double statut : à la fois système fortement codifié et axiologisé (valeurs), et proche du rien et du futile. En ce qui concerne cette dernière dimension, Barthes développe :

*« Plus l'objet était mince et futile, plus il était facile de le posséder et de faire ressortir la méthode dont il n'est que le support ». (...) « Au début, il n'y a rien, le vêtement de mode n'existe pas, c'est une chose extrêmement futile et sans importance, et à la fin il y a un objet nouveau qui existe, et c'est l'analyse qui l'a constitué. C'est en cela qu'on peut parler de projet proprement poétique, c'est-à-dire qui fabrique un objet »<sup>247</sup>.*

Et encore plus loin :

*« Si l'on croit qu'il y a une passion historique de la signification, s'il y a vraiment une importante anthropologique du sens — et ça, ce n'est pas un objet futile —, et bien, cette passion du sens s'inscrit exemplairement à partir d'objets très proches du rien. Cela devrait faire partie d'un grand mouvement critique, d'une part, de dégonfler les objets apparemment importants, d'autre part, de montrer comment les hommes font du sens avec rien »<sup>248</sup>.*

#### 4.4. La mode et la question de la marque

L'aspect diachronique du corpus pose aussi inévitablement la question de l'identité. Celle-ci devient une question de plus en plus intéressante à cause des différents paramètres : s'agit-il d'un même créateur à qui appartient la maison ? Y a-t-il un changement de directeurs artistiques au sein de la maison ? Comment une marque peut-elle garder son propre style pendant toutes les saisons tout en restant vigilante à l'air du temps et en s'accordant avec les autres maisons de couture tout en s'en différenciant ?

L'identité des maisons de couture dans lesquelles le vêtement apparaît constitue donc un des axes principaux de notre thèse. La mise en discours ou la mise en présence des collections des diverses maisons nous guidera vers une typologie des marques et la construction de leurs identités avec des points d'écart et des points de convergence.

La nature même de la notion d'identité réside dans l'articulation d'une part de la reproduction, de la singularité (mêmeté) et de la permanence et d'autre part du changement et de l'innovation. La mode c'est la mode, car elle change. La marque doit

---

<sup>247</sup> BARTHES R., « Entretien autour d'un poème scientifique », in *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p.172.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.173.

être reconnue, avoir sa carte d'identité, son propre style tout en suivant le mouvement de changement.

Le lien entre l'objet (de mode) et l'identité des maisons de couture s'appuie sur le fait que cet objet apparaît comme identifiable au regard de la marque ou du créateur — question que l'on retrouvera dans le chapitre suivant dans notre développement au sujet de la notion de valeur. L'objet de mode devient le signifiant d'une certaine connotation et ceci assure par répétition la reconnaissance et la stabilité.

#### 4.4.1 Pour une sociologie de la mode : sociologie et identité

Landowski définit ainsi la mode :

*«Deux définitions de la « mode » : A) La mode tiendra à apparaître comme un principe d'organisation sociale dont la fonction essentielle consiste tout au plus à classer : instance normatrice, la mode régularise l'évolution de codes de comportement différenciés, fournissant ainsi, à chaque instant aux groupes sociaux considérés un à un à des systèmes de signes qui contribuent à assurer à la fois la reconnaissance interne de leurs propres membres et leur distinction commune par rapport aux autres groupes. Cet aspect bien connu, particulièrement cher aux sociologues, ayant déjà été envisagé plus haut, rappelons seulement qu'une fois ainsi définie, la mode ne saurait permettre aux classes dont elle codifie les marques d'identification, que de se reproduire en reproduisant à chaque instant les rapports différentiels qui fondent négativement l'identité propre de chacune d'entre elles. B) En revanche, choisir d'employer le même vocabulaire pour désigner les processus proprement interactifs qui nous intéressent ici — c'est à dire ces modes qui par menus essais, négociations, répétitions et accumulations, se font, se constituent, s'inventent, se créent sous le régime de l'autorégulation —, cela revient à admettre que la mode, cette fois, produit de l'identité, des identités qui ne sont ni entièrement données par avance ni programmées par quiconque, mais qui se font (et se défont) au rythme même selon lequel se fait, se défait et se reconstitue à tout instant le sens de notre présence à nous-mêmes, individuellement et collectivement. A la fonction monotone de classification se superpose ou même se substitue en ce cas une dynamique de l'invention d'identités nouvelles, et, plutôt que la répétition du même, on commence alors à percevoir quelque chose comme le tempo, à la fois aléatoire et nécessaire, du changement »<sup>249</sup>.*

Les deux définitions sur la norme et le changement oscillent entre force créatrice et productrice et force qui sert à stabiliser et à identifier. Nous avons évoqué ci-dessus le rapport de la mode avec la notion du changement, qui met la mode dans la perspective de l'identité et du devenir. Landowski explique :

---

<sup>249</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, op.cit. p.149.

*« Vouloir le changement, l'accepter, le vivre, le « désirer », ce n'est pas seulement prendre position devant les choses qui changent ou dont on voudrait qu'elles s'améliorent ; c'est aussi choisir une manière déterminée de vivre son propre devenir : c'est d'une certaine façon se mettre en condition de jouir du temps présent — quelle qu'en soit la dureté — en se saisissant soi-même comme immédiatement inscrit dans le mouvement du moment qui passe, comme partie prenante au déroulement d'une actualité vécue en commun avec autrui, et par là-même, aussi — ce qui n'est pas négligeable —, comme effectivement présent à soi-même. De ce point de vue, le changement, espéré, désiré, assumé, devient paradoxalement producteur d'identité. Y adhérer, ce n'est pas en ce cas « mourir un peu » en laissant partir, avec ce qui a été, une part du soi qui ne sera plus : c'est peut être bien au contraire, l'un des moyens les plus élémentaires d'affirmer son existence propre, autant au regard de soi-même que vis-à-vis d'autrui. C'est changer sinon la vie, en tout cas le sens de sa propre vie »<sup>250</sup>.*

Avec cette dernière phrase, nous constatons comment Landowski, rapproche l'idée de la mode du monde du sens, et de l'identité, sujets chers à une problématique d'orientation socio-sémiotique. Le changement, propre à la mode, à la fois fugace et constant, devient synonyme de l'identité, et par là de la signification. S'assumer, affirmer sa propre existence vis-à-vis d'autrui et vis-à-vis des autres et dans le flux du changement, faire sens en se différenciant aux autres et en s'identifiant par sa propre présence, sont des questions majeures pour la socio-sémiotique :

*« Comment le moindre changement, qu'il se produise au dehors, dans l'espace naturel ou culturel environnant, ou au dedans même de soi, pourrait-il alors être saisi, en tant que vécu et comme faisant sens, sans postuler, chez eux qui le provoquent ou le subissent, la capacité de se saisir eux-mêmes, réflexivement, sur chacun des deux plans que nous venons de distinguer : à la fois comme des êtres qui, en profondeur, quoi qu'il arrive — quoi qu'il advienne à l'extérieur et quoi qu'ils deviennent en leur for intérieur —, resteront eux-mêmes dans leur « identité première, et en même temps pourtant, en surface, comme indéfiniment en train de devenir autres ? »<sup>251</sup>.*

Landowski se réfère à cette fonction de la mode qui consiste autant à masquer qu'à révéler les identités, qui revient aussi bien à jouer qu'à travestir :

*« Les formes que la mode articule autant comme des masques que comme des révélateurs : si elles servent le plus souvent à dire les identités, d'un autre côté, elles peuvent à chaque instant se transformer en moyens de le travestir ou de les simuler. Invite au plaisir du travestissement, la mode apparaît surtout ou, d'abord, comme de l'ordre du ludique, prétexte à simulation, elle entre cependant aussi au service de visées moins désintéressées tout le snobisme, de nouveau, est là, en tant que stratégie de promotion individuelle »<sup>252</sup>.*

<sup>250</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, op.cit., p.115.

<sup>251</sup> *Ibid.*, pp.126-127.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 119.

La mode est l'instance qui spatialise et temporalise le corps social. De ce point de vue, la mode se présente comme un phénomène social qui scande le temps (social), et imprime un rythme à un devenir collectif :

*« La mode spatialise les identités en les « temporalisant » (ou l'inverse) ». Ici, c'est effectivement le point de vue qui crée l'objet ou du moins qui lui donne sa signification. Perspective de type synchronique. C'est la mode qui paradigmatise l'espace : elle fournit aux usagers un ensemble de traits distinctifs dont la combinatoire assure une relative étanchéité entre des identités collectives qui, sans se confondre ni se mélanger, se partagent l'étendue du champ social»<sup>253</sup>.*

Les normes<sup>254</sup> imposées par la mode sont pour leur part étroitement liées à la notion d'identité. Ses règles permettent à l'individu de se positionner par rapport aux autres tout en traçant son propre a-venir qui est en perpétuel changement :

*« Se conformer à de telles règles, « faire ce qui se fait » — mieux, ce qui est supposé s'être toujours fait — équivaut alors à dire, en quelque sorte tautologiquement, qui l'on est : « Je suis celui qui est à cette place. » Par contre, la mode en tant que telle n'apparaît véritablement, comme mécanisme de repérage (et le cas échéant, aussi de brouillage) des identités, que du moment où l'on commence à avoir affaire à un contexte social suffisamment mouvant pour exclure ou en tout cas pour fausser les mécanismes de reconnaissance fondés sur la correspondance stricte entre les manières d'être et les positions qu'elles sont censées recouvrir »<sup>255</sup>.*

Il existe donc une tension entre les deux formes identitaires : à la fois, proche de la stabilité et d'autres fois, proche du changement, du bouleversement :

*« Etre conforme dans une société en mouvement, ce n'est pas reproduire un modèle figé, qui par définition, apparaîtrait vite comme dépassé ; c'est au contraire savoir changer en mesure, au risque d'ailleurs de peut-être ne plus tout à fait s'y reconnaître soi-même dans certains cas. Jeu d'oppositions = un groupe social ne peut s'affirmer qu'en s'opposant non seulement, synchroniquement aux autres, mais aussi diachroniquement, à lui-même ? »<sup>256</sup>.*

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>254</sup> Ce rapprochement entre les règles et la norme nous rappelle la *Gestalt* et la double fonction du discours : a) forme normative et b) force créative.

<sup>255</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, *op.cit.*, p. 121.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.122.

#### 4.5. Valeur et identité

La valeur est une des manières d'aborder la question de l'identité. Nous consacrerons le premier chapitre de l'analyse au discours verbal responsable de cette question. La valeur y sera une façon de catégoriser les différentes maisons de couture et qui procureront la forme dans lesquels sera étudiée la forme de ces valeurs. Ce qui importe ici est la corrélation entre l'expression (forme visuelle) et le contenu (assuré par le discours) activé par l'acte de lecture. C'est dans le discours (et notamment le discours verbal) que le vêtement est validé et autorisé (ou pas) comme objet de la haute couture.

La notion de valeur chez Barthes diffère de celle de Greimas. Les deux acceptions sémiotiques du terme concernent : a) d'une part, la valeur qui, au sens de Saussure, est purement différentielle : la valeur d'un signe, correspondant à la différence avec un autre signe, et b) d'autre part, la valeur au sens « narratif », c'est-à-dire : un objet-valeur pour un sujet, qui oriente vers l'axiologie des valeurs, la tension du sujet vers la valeur (désir), et la véridiction<sup>257</sup>. Barthes, quant à lui, lui attribue une dimension normative, ce qui la rapproche d'après nous de la notion de *Gestalt* du fait a) de son caractère d'évaluateur (cf. *Gestalt* : *bonne* continuation), et b) de sa quête pour une équilibre qui gère les tensions internes (hyperboles) dans le discours par le biais de la perception sémantique (synonyme de la *Gestalt*)<sup>258</sup>. La valeur concerne l'axiologisation et la *Gestalt* : pour que l'objet sensible (ayant un surplus de sens) devienne un objet de sens, la *Gestalt*, à la fois sous forme de valeur (norme) et comme modérateur d'équilibre, va intervenir tant au niveau du discours visuel qu'au niveau du discours verbal.

La valeur est liée d'une part à l'objet en termes de valeur sémantique, du fait qu'elle précise les catégories figuratives axiologiques et d'autre part au sujet dans le rôle d'évaluateur et de juge : le vêtement vaut (*élégance*) pour un sujet. Le caractère excessif de certaines valeurs (*la provocation, le sublime*) touche et affecte le sujet et implique ainsi la question de la présence. Plus le degré de présence est grand et plus le sujet — ainsi que sa façon de voir le monde — est susceptible d'être affecté.

---

<sup>257</sup> Voir l'article de Greimas sur la modalisation de l'être dans *Du Sens II*.

<sup>258</sup> Voir la question de la perception sémantique chez Rastier.

#### 4.5.1. La valeur comme stratégie de construction de l'identité de la marque

Nous envisageons la valeur, en tant que catégories sémantiques servant à évaluer le vêtement (objet). Le lien entre la reconnaissance et le vêtement est présenté analytiquement dans le Greimas *De l'imperfection* où l'affect et le sensible se rejoignent.

Soucieux du vêtement en tant qu'objet esthétique, Greimas lui ajoute<sup>259</sup> la dimension passionnelle (« le désir de plaire »), mais qu'il aborde comme un processus plus cognitif que pathémique. La séduction engendre une série des stratégies de manipulation, comme c'est le cas pour l'acte de reconnaissance : la reconnaissance d'une petite robe noire ou d'un *tailleur simple ou chic* est le produit d'un processus cognitif. Les éléments d'ordre figuratif (ligne, courbes, gestes, attitude) demandent à être évalués et dotés de signifiés d'ordre conceptuel (*simplicité, élégance, recherche*). Ces signifiés consistent en des connotations axiologiques de la dimension plastique du vêtement (forme de l'expression de l'objet vêtement). L'interprétation revient à sanctionner, reconnaître et attribuer à cette forme ou à cette ligne tel ou tel signifié. Ce mécanisme est pour nous l'équivalent de la valeur de l'objet.

La partie de la thèse qui suit va être analysée dans cette logique : Nous allons étudier l'axiologique ou le sémantique (les valeurs) d'une part (premier chapitre de la partie analyse), et le figuratif d'autre part (les figures de l'expression plastique du vêtement, deuxième, troisième et quatrième chapitres de la partie analyse).

La valeur offre à la fois une axiologisation au plan du contenu et une reconnaissance au niveau de la forme de l'expression. Même si pour Greimas, l'objet esthétique vêtement échappe au surplus du sens, à cet excès passionnel qui caractérise tout objet esthétique, nous pensons pour notre part que le bouleversement du système axiologique est très étroitement lié au « surplus » qui caractérise les valeurs de la mode (esthétiques et/ou éthiques)<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> GREIMAS A.-J., *De l'imperfection, op.cit.* pp.79-88.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.86.

Vêtement, mode ou haute couture font partie des thèmes de prédilection des sémioticiens tels que Greimas, Barthes et Floch qui se sont préoccupés du sujet et l'ont abordé sous des angles et dans des problématiques différentes, mais en apportant, chacun, des réponses particulièrement intéressantes sur lesquelles nous nous appuyons. Les points de convergence entre notre problématique et celle de Greimas, Barthes ou Floch ne sont pas les plus voyants. Pour Barthes<sup>261</sup> la valeur est une forme de vie relative à la féminité, au corps, à l'espace, au temps, etc. Pour Floch<sup>262</sup> les formes de vie ne sont qu'une sorte d'éthique et constituent des valeurs. Pour Greimas<sup>263</sup> enfin, la valeur se manifeste sous forme d'élégance et de tendances. Un autre terme qui revient souvent est celui de *Gestalt*. La *Gestalt* est assimilée pour nous à la notion de seuils et de règles ; à la fois liée à l'hyperbole et à la régulation de ces tensions à l'intérieur du discours, comme une sorte d'auto-régulation.

Nous pourrions résumer les diverses fonctions de la valeur ainsi : 1) La valeur fonctionne comme signifié (par exemple : *l'élégance et la recherche*). 2) La valeur est relative à un jugement des valeurs ; il s'agit d'une axiologie (quasi-morale) : *ceci vaut pour quelqu'un*. La valeur apporte ainsi au domaine de la mode d'un point de vue qualitatif. Au cas où le vêtement de haute couture n'est pas conforme aux règles de la haute couture, il sera jugé inadéquat (*il n'est pas assez bien*) pour faire partie du domaine. Nous ajoutons une troisième fonction de la valeur : 3) la fonction socio-sémiotique. Ici, les effets pathémiques (*excès*) et esthétiques sont traités et catégorisés en tant que valeurs axiologiques. Dans l'idéologie de la haute couture, le jugement trouve sa réponse dans l'articulation de l'esthétique et du social. Dans cette troisième approche, la valeur se trouve au croisement de la rhétorique (la mise en discours de la mode) et du jugement. Dans l'univers de la haute couture, l'objet socio-sémiotique porte sur les valeurs sociales (jugement d'acceptation) et est à la base de la construction de l'univers des valeurs, ce qui permet d'établir un paradigme.

---

<sup>261</sup> Pour Barthes, nous la retrouvons relativement à la loi et aux excès de la mode ("justesse").

<sup>262</sup> Pour Floch, elle pourrait être assimilée au Juste Milieu (*Identités Visuelles*).

<sup>263</sup> Pour Greimas (*La mode en 1830*), la *Gestalt* accompagne l'hyperbole (cf. "bon goût").

## 5. PRESENCE ET MODE : VETEMENT ET CORPS<sup>264</sup>

Chez Semprini et beaucoup plus explicitement chez Berdlin, le corps s'intègre au sein de la socio-sémiotique. D'un autre point de vue, la mode est concernée par la question du corps à cause : a) de son rapport direct avec le corps et b) du fait que la mode est une instance sociale qui met en relation l'objet et le sujet.

Leroi-Gourhan<sup>265</sup> relie le corps avec le vêtement mais d'un point de vue plutôt technologique. Cette approche est reprise par Umberto Eco dans son traitement du vêtement en tant que prothèse<sup>266</sup>. Dans cette même optique, pourraient être ajoutées les dernières thèses de Zinna sur une sémiotique de l'objet centrée sur la technologie<sup>267</sup>.

Se vêtir, orner son corps constitue une pratique vestimentaire qui manifeste le contrôle social de l'apparence, gestion des impressions induites chez autrui et relation à soi<sup>268</sup>. Pour Fischer le vêtement est une « deuxième peau, exprimant symboliquement la socialisation du corps humain, par sa subordination à certains codes sociaux »<sup>269</sup>. Quant aux diktats de la mode et à l'appartenance du corps au sein d'un groupe social, Descamps<sup>270</sup> postule que « tout vêtement est un uniforme qui n'a de sens que par rapport à un groupe, et par lequel l'individu ne peut rien traduire de personnel, sinon par le biais de son appartenance à un groupe social ». Il reste ainsi sceptique envers le rôle du vêtement en tant que révélateur de la personnalité et accentue les prescriptions sociales sous la forme des codes vestimentaires auxquels l'individu doit se conformer afin d'adhérer à un groupe social. Dans « Les Séductions du rien » *in l'entre deux de la*

---

<sup>264</sup> Hegel différencie le corps de l'habillement moderne. Celui-ci est sous la dominance du corps et contrairement à l'habillement antique, il s'éloigne du type idéal qui convient aux œuvres de la sculpture : « Aussi les vêtements des anciens ne sont supportés par le corps et modifiés par sa pose qu'autant que cela leur est nécessaire pour ne pas tomber. Car autre chose est le corps, autre chose l'habillement qui, par conséquent, doit conserver ses droits et apparaître dans sa liberté », HEGEL G., *Esthétique : textes choisis* par Claude KHODOSS, Paris, PUF, (1953) 12<sup>e</sup> édition 1988, p.53.

Une approche à l'opposé semble être soutenue par Martine Elzingre. La sociologue retrouve des qualités des traits anciens dans le vêtement féminin actuel :

« Le vêtement féminin a gardé les traits anciens de ces façons de couvrir et d'embellir le corps, traits devenus au fur et à mesure de plus en plus abstraits, et qui sont davantage que des « suppléments de charme ». C'est le cas du serrage et du coffrage du buste » (ELZINGRE M., *Femmes habillées. La mode de luxe, styles et images*, Paris, Austral, 1996, p. 85.

<sup>265</sup> LEROI-GOURHAN A., *L'homme et la matière*, Paris, Albin, Michel, 1943. LEROI-GOURHAN A., *Milieu et technique*, Paris, Albin, Michel, 1945.

<sup>266</sup> CHALEVELAKI M., « Le vêtement : une prothèse esthétique », *op.cit.*

<sup>267</sup> ZINNA A., « L'objet et ses interfaces », *in Les objets au quotidien*, FONTANILLE J., & ZINNA A. (sous la direction), 2005, pp. 161-192,

<sup>268</sup> MAISONNEUVE J., et BRUCHON-SCHWEITZER, *Le corps et la beauté*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1999, p. 79.

<sup>269</sup> *ibid.*, p. 80.

<sup>270</sup> *Ibid.* p.84.

*mode*, le vêtement apparaît comme *double* du corps. Loin de la conception du vêtement-enveloppe, le vêtement est rapporté à l'image d'une statue creuse<sup>271</sup> qui « si on le voulait, pourrait bien même se passer de contenu »<sup>272</sup>. Le vêtement par analogie avec le corps sur le plan de l'expression, ne dévoile rien sur l'identité (plan du contenu).

Dans l'optique du vêtement par analogie avec le corps : « la mode invite à l'adoption de modèles vestimentaires qui, tout en soustrayant le plus possible l'épiderme à la vue et au toucher, renvoient idéalement la surface corporelle à une profondeur insondable ; ce qui revient à dire : « Le plus profond, c'est la peau », selon l'affirmation oxymorique en soi de Paul Valéry »<sup>273</sup>. Le lien entre le corps, la peau et l'imaginaire vestimentaire sont développés par Anzieu<sup>274</sup>, dans sa théorie du « Moi-peau ». Le vêtement sous l'aspect du mouvement, de la couleur et de la matière, est une entité qui convoque tous les sens et « fait office de barrière séparant l'intérieur de l'extérieur »<sup>275</sup>. Un bref résumé de la façon dont la littérature traite le rapport du corps et du vêtement est donné dans, ainsi :

*« Dans son essai De la mode (1858) Théophile Gautier, faisant implicitement référence à ce qui avait déjà été suggéré par Condorcet (le vêtement comme trait distinctif de l'homme par rapport à l'animal) et par Hegel (le vêtement qui confère un sens au corps), traite le thème de la mode en tant qu'élément indispensable pour la représentabilité/visibilité du corps en ayant recours à la métaphore de la peau. De même que Gustave Flaubert dans Salammbô (1862) mettra en lumière le caractère méconnaissable du corps écorché de Mâtho pour suggérer l'unique vérité qu'il renvoie la forme anatomique à la dimension de l'illisibilité, conçoit le vêtement comme une peau identitaire »<sup>276</sup>.*

La sociologue Elzingre accentue le rapport entre le corps, l'art et la dimension sociale :

*« Le vêtement de luxe a pris une grande importance et s'est diversifié. Il réclame de nos jours une image absolument nouvelle, afin de communiquer ses qualités. Aujourd'hui où les manières, l'étiquette n'existent pour ainsi dire plus ou pour dire la distinction et la civilité, le corps habillé dans la mode est plus que jamais un modèle. Un mélange des arts est nécessaire : photographie, musique, art du geste et de la scène pour communiquer la distinction. Le triomphe du corps habillé, séducteur, présenté dans une très grande complétude humaine est en lui-même un art renouvelé, et une construction de socialisation »<sup>277</sup>.*

---

<sup>271</sup> Sous un angle différent cf. notre article sur le vêtement-prothèses de Judith Shea (CHALEVELAKI M., *op. cit.*)

<sup>272</sup> BOTTIROLI G., « Les séductions du rien » in *L'entre-deux de la mode*, FRANCHI F., et MONNEYRON, F., (dir), Paris, Harmattan, 2004, p.146.

<sup>273</sup> FRANCHI F., « L'épiderme de la mode », in *L'entre-deux de la mode*, *op.cit.*, p.173.

<sup>274</sup> ANZIEU D., *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>276</sup> FRANCHI F., « L'épiderme de la mode », in *L'entre-deux de la mode*, *op.cit.*, p.179.

<sup>277</sup> ELZINGRE M., *op.cit.*, p.161.

Du côté de la sémiotique, Barthes dans son article « La mode et les sciences humaines » rappelle l'approche psychanalytique sur le corps et la névrose aussi bien que les rapports humains dans la société:

*« Ce qui est en cause à travers le vêtement, c'est une certaine signification du corps, de la personne. Hegel disait que le vêtement rendait le corps signifiant et qu'il permettait par conséquent de passer du simple sensible à la signification. (...) l'habillement fonctionnait pour l'homme comme une sorte de névrose, car en un même temps il cache et affiche le corps, exactement comme la névrose masque et découvre ce que la personne ne veut pas dire en élaborant des symptômes ou des symboles. Le vêtement serait en quelque sorte analogue au phénomène qui révèle nos sentiments lorsque nous rougissons par pudeur ; notre visage rougit, nous cachons notre gêne au moment où nous l'affichons »<sup>278</sup>.*

Plus précisément sur le corps, la nudité et le vêtement, Barthes développe dans son article « Encore le corps » :

*« Le corps-vêtement s'indifférencie, mais en même temps on peut dire qu'il se libère, que le corps se libère du vêtement. La nudité réapparaît, et elle réapparaît non seulement dans la souplesse, la décontraction du vêtement, le fait qu'il s'ouvre, que nous avons de plus en plus affaire à des vêtements qui s'ouvrent facilement, qui n'enferment pas le corps. (...) On voit là l'élaboration de tout un système qui vise à souligner et à signifier la nudité ; et nous retrouvons la proposition de Hegel, à savoir que le vêtement ou même, dans certains cas, l'absence contrôlée, surveillée, de vêtement, a pour fonction de signifier le nouveau corps, le corps moderne »<sup>279</sup>.*

Même si Barthes insiste sur la non importance de l'étude de l'habillement, au profit du vêtement écrit, en privilégiant ainsi le linguistique par rapport au visuel et à la pratique (par ex l'habillement), avec ses multiples références au corps, il implique indirectement l'habillement (ex le corps vêtu). En oubliant ainsi la version écrite du vêtement, il n'arrive pas à échapper à la dimension visuelle et pratique du vêtement, qui n'est autre que le corps. Celui-ci devient alors le signifié par excellence du vêtement, comme remarque Barthes quand il cite Hegel :

*« Quant au corps humain, Hegel avait déjà suggéré qu'il était dans un rapport de signification avec le vêtement : comme sensible pur, le corps ne peut signifier ; le vêtement assure le passage du sensible au sens ; (note de bas de page : « C'est le vêtement qui donne à l'attitude tout son relief et il doit, pour cette raison, être considéré plutôt comment un avantage, en ce sens qu'il nous soustrait (Hegel, Esthétique, Paris, Aubier, 1944, tome III, 1ère partie, p.147). Il est, si l'on veut, le signifié par excellence »<sup>280</sup>.*

---

<sup>278</sup> BARTHES R., « La mode et les sciences humaines » in *Le bleu est à la mode cette année et autres articles, op.cit.*, pp.111-112.

<sup>279</sup> BARTHES R., « Encore le corps » in *Le bleu est à la mode cette année*, p.180.

<sup>280</sup> BARTHES R., *Système de la mode, op.cit.*, p.288.

L'auteur du *Système de la mode* fait un lien entre le corps et la dimension sociale. Il accorde une importance majeure au vêtement. Celui-ci est considéré comme une manifestation sociale très intense et socialement codée :

*« La mode de luxe aujourd'hui signale un tournant social, elle apporte une nouvelle socialisation du corps habillé. Elle nous fait assister à un renouveau, un enrichissement, avec l'assomption de la ligne et celle de la figure : corps, comme figure composée dans l'image avec le mouvement et, au-delà du mouvement, avec le geste, l'expression. Trente-cinq ans après les débuts d'une période de grands changements vestimentaires, (...) le corps humain paré, présenté par les artistes de la mode, lui, fait seulement aujourd'hui ses premiers pas, animés et rythmés »<sup>281</sup>.*

Dans le *Système de la Mode*, Barthes considère le corps sous trois dimensions : a) le corps de la « cover girl », b) le corps à la « Mode » et c) le corps transformé. La première catégorie du corps, qui est une sorte de « corps idéal incarné », symbolise le « corps déformé », n'est qu'une forme pure et renvoie au vêtement lui-même<sup>282</sup>. Le passage à la deuxième catégorie s'actualise avec le corps mis en situation, à l'aide de la photographie de mode :

*« Si l'on cite cette solution (en dépit de la règle terminologique), c'est qu'il semble bien que le journal de Mode éprouve un scrupule croissant à accepter telle quelle l'abstraction de la cover-girl : on le voit de plus en plus photographier le corps « en situation », c'est-à-dire adjoindre à la représentation pure de la structure une rhétorique de gestes et de mines destinée à donner du corps une version spectaculairement empirique (cover-girl en voyage, au coin du feu, etc.) : l'événement menace de plus en plus la structure. C'est ce qu'on voit bien dans les deux autres traitements du corps de Mode, qui sont, eux, proprement verbaux »<sup>283</sup>.*

Le troisième type de vêtement dévoile le pouvoir de la Mode, qui consiste en la transformation du corps par le vêtement :

*« La troisième solution consiste à aménager le vêtement de telle sorte qu'il transforme le corps réel et parvienne à lui faire signifier le corps idéal de la Mode : allonger, gonfler, amenuiser, grossir, diminuer, affirmer, par ces artifices, la Mode affirme qu'elle peut soumettre n'importe quel événement (n'importe quel corps réel) à la structure [quel événement (n'importe quel corps réel) à la structure] qu'elle a postulée (la Mode de l'année) ; cette solution exprime un certain sentiment de puissance : la Mode peut convertir n'importe quel sensible dans le signe qu'elle a choisi, son pouvoir de signification est illimité »<sup>284</sup>.*

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>282</sup> BARTHES R., *Système de la mode*, *op.cit.*, p.289.

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> BARTHES R., *Système de la mode*, *op.cit.*, p.290.

Cette typologie des formes corporelles rapproche le corps idéal et inaccessible, corps rêvé du mannequin, avec le corps réel et imparfait de la lectrice de Mode, par l'intermédiaire du corps photographié. Si le corps du mannequin est présenté en tant que déformé (donc imparfait), le corps de la lectrice devient potentiellement sublimé, grâce à sa transformation due à la mode. Donc le corps même de la femme est un corps idéal en devenir, ce qui implique la lectrice énonciataire comme spectateur du défilé de mode, et par conséquent la question de l'énonciation.

Plus loin dans ce même article, Barthes se réfère à la mise en spectacle du corps en tant que stratégie de séduction, et implique la nécessité du spectacle en tant qu'extension du corps nu :

*« Ce qui est donné en spectacle, c'est une sorte d'aliment érotique ; et, en général, les spectacles vont de plus en plus vers une extension du corps nu. Il y a maintenant des spectacles de corps nus, ce sont des spectacles à la limite de l'érotisme et de la pornographie, le strip-tease »<sup>285</sup>.*

Le dilemme entre l'habillement et le costume, en tant qu'objet d'étude est finalement un faux dilemme car Barthes dit que plutôt que de mettre l'accent sur le vêtement ou le corps, il serait plus intéressant de parler d'une attitude, d'une manière de faire. Nous prolongeons de notre côté cette réflexion et nous parlons d'une mise en scène du corps, d'un acte et d'une mise en situation :

*« Si nous revenons à la question des idées de la beauté et de la socialisation par l'image du corps et des attitudes, il est frappant de se rappeler que le peintre Paul Delvaux a ainsi résumé son œuvre : la femme sera pour lui une « attitude », « une manière de tenir son corps ». Sur les toiles du peintre, les femmes sont nues ou habillées, et chaque détail corporel, chaque détail des postures, des vêtements, des physionomies, confère à l'œuvre sa profondeur, sa force poétique »<sup>286</sup>.*

« Tenir son corps », se tenir de telle ou telle façon, fait donc partie des codes de l'apparence et de la séduction qui s'insèrent dans la création des styles vestimentaires.

*« On constate avec grand intérêt que la force d'influence des modèles dominants a été telle qu'elle a complètement asservi l'image de mode par un unique style de présentation de l'élégance. Pendant très longtemps et jusqu'à il y a trente ans environ, vers 1960, ce fut celle d'un corps posé, rigide, « gelé ». »<sup>287</sup>.*

---

<sup>285</sup> *Ibid.* p. 183.

<sup>286</sup> ELZINGRE M., *op.cit.*, p.87.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.88.

Pour Fontanille<sup>288</sup>, une sémiotique de la mode est à envisager dans le cadre de la sémiotique des objets, tant sous forme de prothèse que sous forme d'enveloppes :

*« si on doit repenser la “catégorisation” du vêtement, indépendamment (1) des vocabulaires de motifs figuratifs, et (2) indépendamment des isotopies connotatives de l'organisation sexuée et sociale sous-jacente, alors quel sera le point de départ ?*

*\* comme pour toute sémiotique plastique, une logique du sensible et de l'esthésie*

*\* et par conséquent, inéluctablement, une sémiotique du corps, dans la mesure où les premiers contenus sémantiques imaginables pour le vêtement, avant toute connotation sociale, culturelle, esthétique, ou éthique, sont fournis par son rapport au corps.*

*- Dans cette perspective, le vêtement est une variété de cette grande classe de figures sémiotiques que sont les “enveloppes” des corps-actants, soumises aux propriétés canoniques et aux opérations de transformations figuratives propres à ces “enveloppes”.*

*- la relation avec une sémiotique des objets : le passage d'une praxéologie (une “technologie” dit Barthes) à une sémiotique, qui impliquerait un parcours génératif du plan de l'expression ;*

*- la question de la relation au corps renvoie alors à une sémiotique des objets (objets techniques et objets du quotidien) ; les actants-objets, traités comme des corps-actants, sont dotés d'interfaces où sont inscrites, comme le sont les écritures sur leur support, les empreintes et les figures significatives de leurs interactions avec le monde extérieur, et notamment des modalités de la relation entre leur structure interne et ce monde extérieur».*

D'après nous, le vêtement est relatif au corps pour trois raisons principales : a) son analogie avec le corps<sup>289</sup>, b) sa fonction de destinataire (pratique destinée à être portée); le vêtement est destiné à être porté (le corps habillé), et c) la limite entre le corps et le vêtement : Les modalités épistémiques du vouloir cacher, ou même du vouloir dévoiler sont relatives à cette dernière dimension.

La présence est d'ailleurs abordée par les modalités du cacher-montrer créant une tension phorique (corrélée aux degrés de présence), ce qui révèle les stratégies de séduction de chaque maison de couture. Nous introduisons ici la notion de corps (par l'intermédiaire de la nudité) à la présence qui se trouve ainsi automatiquement liée à l'affect pathémique. Le vêtement destiné à être vu sollicite aussi nos affects par des jeux d'empathie aussi bien que par des jeux d'imaginaire du corps (corps vs défilé vs

---

<sup>288</sup> Cf. FONTANILLE J., communication orale lors de la journée d'études, le 8 février 2002 et présentation du premier numéro de la revue latino-américaine de sémiotique *deSignis*.

<sup>289</sup> La question de l'enveloppe et du corps aussi bien que du vêtement concernent l'aspect social : « Il possède cette qualité de naître de l'intérieur de la forme. Dans cette enveloppe, le corps montre à la fois une protection totale, et l'absence totale de protection. (...) La nudité est au plus près de cette enveloppe mais elle devient socialisée », BARTHES R., *Système de la mode, op. cit.*, p. 153.

placard) qui sont articulés sur le mode du secret. Les catégories sémantiques qui sont directement associées au vêtement (comme, par exemple, la beauté) pourraient magnifier, voire troubler le sujet, dans le processus de lecture (discours verbal) en corrélation avec la dimension plastique qui touche ses sens.

Le vêtement et inévitablement la question du corps et de la femme sont intégrés dans une pratique nécessitant une mise en situation et qui n'est autre que le défilé. Le défilé concerne la mise en spectacle et est inévitablement corrélé à la haute couture. La mode est un terme générique, qui accepte plusieurs définitions : la différence entre le prêt-à-porter et la haute couture est basée sur le fait que la haute couture est définie par le spectaculaire, le luxe et le style parisien.

## **6. PRESENCE ET OBJET : APPROCHE SOCIO-SEMIOTIQUE**

Jusqu'à présent, nous avons étudié la place de l'objet au sein de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne. A partir de ce chapitre, nous nous focaliserons sur une problématique que nous avons déjà développée : la présence de l'objet en tant qu'objet socio-sémiotique. Nous avons conçu la présence comme articulation, comme un temps de tension entre l'affect, le surplus et la phorie d'une part, et le sens en termes de sens commun (le sens cognitif) d'autre part. C'est à l'intérieur du texte que se situe le lieu d'action dans lequel se produit la présence. Le texte est le «canevas» sur lequel s'impriment les formes affectives et les formes de la phorie (de la présence).

Le sujet dans son rôle de lecteur intervient en tant qu'être perceptif, sensible et cognitif, pris en charge par l'énonciation et la mise en discours. A ce niveau d'articulation de l'énonciation et de la perception, nous constatons que le sujet est caractérisé par son état thymique, proprioceptif et mental (-cognitif). L'ensemble de ses expériences aussi bien que ses compétences de lecteur sont convoquées une fois que le mécanisme de l'interprétation est déclenché.

L'ouvrage collectif *Les objets au quotidien* consacré à l'objet du quotidien montre une dimension socio-esthétique, qui s'étend du monde du marketing (Erik Bertin), au monde des prothèses. Nous insisterons ici sur l'article de Fontanille qui intègre les différents niveaux de pertinence ainsi que la notion de rhétorique dans la construction de l'objet. Fontanille propose des niveaux pertinents qui concernent le plan de l'expression ; une

sorte de parcours génératif du plan de l'expression qui s'appuie : «sur les modes du sensible, sur l'apparaître phénoménal et sa schématisation en formes sémiotiques»<sup>290</sup>.

Il établit ainsi une hiérarchie des sémiotiques-objets, construite de la manière suivante : «l'organisation hiérarchique du parcours implique donc un mode d'intégration progressif canonique : les textes intègrent les figures, les objets intègrent les textes, les pratiques intègrent les objets, etc. Ce parcours ascendant est canonique, mais il peut comporter des syncopes, ou faire place à des mouvements d'intégration descendante»<sup>291</sup>.

L'ensemble de l'édifice sémiotique est centré autour du plan de l'expression :

*«Ces quelques suggestions, concernant le plan de l'expression, doivent pour finir être rapportées à la visée principale de toute analyse sémiotique : la mise en relation avec un plan du contenu. A chaque niveau de pertinence, comme on l'a vu dans les quelques exemples évoqués ci-dessus, les analyses figuratives, axiologiques, modales, actantielles ou passionnelles fournissent les articulations signifiantes aussi bien de l'objet, de la pratique ou de la forme de vie que du texte»<sup>292</sup>.*

Dans notre thèse, l'objet est envisagé dans une perspective qui n'est pas décomposée en différents paliers comme c'est le cas chez Fontanille, mais est projeté dans une logique d'ensemble dans lequel le discours est envisagé en tant que système autogéré par la *Gestalt*, qui conditionne et qui est, elle-même, conditionnée par le discours, l'objet et le sujet. L'aspect pratique (expérience vécue) est assuré par l'expérience liée au corps et celle qui est liée au texte. L'énoncé verbal ou visuel n'est d'ailleurs que le produit segmenté, résultat concret de l'acte énonciatif. Si la rhétorique sert de base pour l'édifice de l'objet, elle concerne d'après nous le discours dans son ensemble : la fonction métaphorique ou rhétorique du discours et le décalage entre norme et déformation du sens commun.

Nous allons examiner notre objet en tant qu'objet socio-sémiotique dans le triple rapport : objet, discours et sujet. Nous nous intéresserons au passage de l'objet esthétique à un objet socio-sémiotique. L'objet en interaction avec le sujet affecté par le sensible est mis ainsi en relation avec la socio-sémiotique. Nous allons définir la nature

---

<sup>290</sup> FONTANILLE J., « Post-face : Signes, textes, objets, situations et formes de vie : les niveaux de pertinence sémiotique », in *Les objets au quotidien, op.cit.*, p.195.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p.202.

<sup>292</sup> *Ibid.*, pp.202-203.

du vêtement de haute couture. L'objet de notre thèse (analysé dans la partie suivante), le vêtement de luxe, tel qu'il est présenté dans le rituel des défilés, illustre bien, selon nous, notre problématique sur l'énonciation et l'interprétation, entre sémiotique interprétative et sémiotique tensives.

Plus précisément, nous allons examiner notre objet, le vêtement de haute couture présenté dans les collections, en tant qu'objet socio-sémiotique. Semprini dans son ouvrage *L'objet comme procès et comme action* définit ainsi l'approche socio-sémiotique :

*« proximité socio-sémiotique pour les objets : d'une part, côté sociologie, ils sont par définition insérés à plusieurs titres **dans le flux social** et ont un rôle fondamental dans la détermination des situations et des relations entre membres. D'autre part, côté sémiotique, **leur nature textuelle et discursive nous paraît particulièrement évidente**<sup>293</sup> »<sup>294</sup>.*

Le discours s'intègre dans la perspective sociale, considérée comme une pratique. La pratique est une notion clé chez Semprini, qui fait le lien entre l'aspect sémiotique et l'aspect social :

*« La compétence discursive (Greimas et Courtes, 1997 : 392) n'est plus dans cette logique, l'affaire d'une reconstruction ou d'une description de la part de l'analyste, elle est, elle aussi, un faire qui se construit dans l'interaction, une émergence endogène qui détermine réflexivement son statut et les conditions de son faire. **La compétence discursive devient, elle aussi, un problème sociologique pratique** »<sup>295</sup>.*

Le vêtement (objet) se présente dans les collections (discours) de haute couture. Nous l'étudierons dans un double statut : a) « sémiologique », c'est-à-dire avec des fonctions « sémiologiques » : les sèmes et les valeurs, b) tensif et sensible (rythme, tempo). Les « collections-discours » sont un flux d'énergie où l'association des éléments du niveau « sémiologique » (*sèmes*) crée des effets de présence. L'identité de chaque marque est définie par sa gestion spécifique des effets phoriques. Chaque marque organise autrement les jeux de tension et se différencie ainsi des autres.

---

<sup>293</sup> Nous soulignons

<sup>294</sup> SEMPRINI A., *L'objet comme procès et comme action*, op.cit., p.164.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.166.

Grâce à l'élasticité du discours, le lecteur<sup>296</sup> intervient pour réguler les effets de présence et rétablir les conditions d'une bonne lisibilité-visibilité de la « collection-discours ».

Nous avons choisi de traiter l'espace tensif et modulaire (collection) selon deux approches théoriques différentes. La première est la sémiotique tensive (effets tensifs), proche de l'aspect sensible (présence-excès). Ainsi, la mode et la marque seront traitées des points de vue sensible et phorique. L'autre est la sémantique interprétative qui se rapproche de la *Gestalt*.

L'objet est traité dans sa dimension polysémiotique, à la fois comme une construction textuelle et plastique.

La manifestation verbale (issue du discours des journaux spécialisés) déterminera la terminologie des valeurs qui caractérisent chaque maison de couture. Nous allons étudier la morphologie de ces valeurs et les règles de combinaisons et de transformation des relations. La collection-discours devient dans le discours de presse une sémiotique-objet empirique. Celle-ci élabore un dispositif de valeurs constituant le plan du contenu (sémantique) et qui sera traité ensuite du point de vue plastique (plan de l'expression). Ces questions seront abordées dans le premier chapitre de la partie analyse.

Le niveau plastique, traité dans les deuxième et troisième chapitres de la partie analyse, fournira le plan de l'expression des valeurs (qui sont sur le plan du contenu), comme nous l'avons expliqué précédemment. Le plastique sera examiné dans sa dimension plastique proprement dite (couleurs, formes) et tensive<sup>297</sup>. L'étude du rythme, du point de vue de la sémiotique tensive et de celui de la sémantique interprétative, soulignera la complémentarité des deux approches théoriques.

---

<sup>296</sup> «En disant que le sens du texte est immanent, non au texte, mais à la pratique d'interprétation, nous reconnaissons que chaque lecture, «savante» ou non, trace un parcours interprétatif qui correspond à l'horizon du lecteur. La sémantique des textes propose une description des parcours interprétatifs. Le sens actuel du texte n'est qu'une de ses actualisations, en d'autres termes l'ensemble des horizons possibles ». RASTIER F., «Herméneutique matérielle et sémantique des textes», in *Herméneutique : textes, sciences*, Salanskis JEan-Michel, Rastier François et Ruth Scheps (éds), Paris, PUF, 1997, pp.119-148.

<sup>297</sup> La tensivité se manifeste à l'intérieur du niveau plastique ainsi que dans la dynamique de discours.

Les analyses seront effectuées sur une segmentation de la collection-discours, qui sera ainsi textualisée<sup>298</sup>. Nous avons défini le discours comme un ensemble signifiant, un « tout ». Sa manifestation concrète et analysable est le texte. L'objet acquiert une présence sémiotique, lorsqu'il est intégré dans un texte, c'est-à-dire dans un contexte structural et socio-culturel.

La marque est un macro-signe. Elle se construit en termes d'association de valeurs et de sèmes et de leurs différents niveaux d'hierarchie. Notre approche qui consiste à aborder la mode (et la marque) en termes de présence donne, il nous semble, un nouvel élan à la socio-sémiotique.

6.1 De l'expérience du sensible comme pratique socio-sémiotique à l'expérience de la lecture comme acte de présence

Pour Landowski, la présence<sup>299</sup> est à mettre en relation avec l'identité et la socio-sémiotique :

*«Aux stratégies identitaires d'ordre social envisagées précédemment se superpose alors une nouvelle dimension de la quête de soi, qui touche de plus près à l'intimité du sujet. Cette fois, au lieu de regarder autrui du dehors en se posant devant lui dans un rapport de face à face — identité contre identité —, le sujet se découvre au contraire lui-même à condition de se rendre l'autre intérieurement présent, ou du moins en s'y efforçant. Un devenir, un vouloir être – être avec-, et en mesure, avec l'autre- se substitue à la certitude acquise, statique et solipsiste, d'être soi»<sup>300</sup>.*

Dans son ouvrage *Passions sans noms*, il intègre explicitement la présence dans un cadre dans lequel le sens est envisagé dans l'articulation de l'expérience, de l'esthésie et de la socio-sémiotique :

*«Présence, situation, esthesis, interaction : telles sont quelques-unes des principales notions qu'il faut retenir pour cerner la spécificité du «faire» sémiotique en ce qu'il offre aujourd'hui, à nos yeux, de plus vivant. Se donnant pour objectif la saisie du sens en tant que dimension éprouvée de notre être au monde et se voulant directement en prise sur le quotidien, le social et le «vécu», la recherche en notre domaine s'oriente ainsi, de plus en plus explicitement, vers la constitution d'une sémiotique de l'expérience, en particulier sous la forme d'une socio-sémiotique»<sup>301</sup>.*

---

<sup>298</sup> A propos des propriétés du texte, voir Floch (*Sémiotique, Marketing et communication*, Paris, PUF, 1990), Lotman J., (*La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973), et Semprini (*L'objet comme procès et comme action*, *op.cit.*).

<sup>299</sup> Voir PARRET H., « Présences », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 76,77,78, 2001, Limoges, Pulim, p.7 : « Tout le parcours (...) déplace progressivement l'accent du sujet vers l' «autre», un autre qui n'est nécessairement le monde, mais qui est logé au cœur même de l'expérience sensible, un noyau actantiel qui s'offre à nous comme partenaire ».

<sup>300</sup> LANDOWSKI E., *Présences de l'autre*, *op.cit.*, pp.10-11.

<sup>301</sup> LANDOWSKI E., *Passions sans nom*, *op.cit.* p.35.

Ou encore :

*«La dimension esthétique de notre rapport au monde est celle à travers laquelle il nous est donné d'éprouver le sens comme présence : formulation délibérément provocatrice face aux tenants d'une «sémiotique rationnelle»<sup>302</sup>.*

L'auteur résout le (faux) dilemme entre une sémiotique de l'objet et/ou une sémiotique du sujet, en proposant une «mise en présence»<sup>303</sup> du sujet-objet. La présence est alors considérée comme « union», phénomène interactionnel et donc social.

Nous avons défini la présence à la fois comme i) immédiate (en tant que précondition du sens) et ii) issue de l'acte de lecture. A la première étape, les qualités sensibles immanentes aux choses se présentent à l'homme, via le processus de la perception. A la deuxième étape, le sujet en tant que lecteur s'implique dans l'expérience des qualités sensibles qui deviennent des qualités somatisées et vécues. Le processus de la lecture assure la vraie union entre le sujet lecteur (et être sensible) et l'objet avec ses qualités sensibles tels qu'ils sont organisés dans la forme textuelle du discours.

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.97.

**PARTIE II :**  
**ANALYSE DU VÊTEMENT DANS LES COLLECTIONS**  
**DE HAUTE COUTURE**

# CHAPITRE I : CONSTRUCTION DE L'OBJET DANS LE DISCOURS VERBAL

## 1. INTRODUCTION

Dans la partie précédente, nous avons étudié d'un point de vue théorique l'objet et les modes de présence ainsi que le sujet de la mode. Pour réaliser notre projet de mise en relation entre la théorie sémiotique et son application (et ainsi la pratique de l'analyse comme une pratique socio-sémiotique), nous nous intéresserons à la façon dont le vêtement se présente en tant qu'objet et fait sens pour un sujet-lecteur.

Ce chapitre sera consacré à la construction de l'objet dans le discours verbal. Nous nous servirons d'extraits journalistiques, issus de sites internet, qui commentent des collections de la haute couture parisienne. Celles-ci constituent pour nous un discours organisé et clos où sont présentées les qualités sensibles du vêtement.

Notre objectif est de démontrer les tensions internes de l'univers correspondant aux marques. Dans les extraits des spécialistes, nous allons isoler quelques lexèmes qui nous permettront de construire l'univers de valeurs de la haute couture. En partant des unités sémantiques de base (/beauté/, /féminité/), nous allons étudier comment elles sont prises en charges dans des interrelations dynamiques à travers des réseaux particuliers.

Les valeurs seront d'abord traitées telles qu'elles sont référencées en langue<sup>304</sup> d'après leur contextualisation en discours. La liste des termes des valeurs, exposée dans le dictionnaire sera ensuite organisée dans le réseau du discours dans des relations de dépendances et de hiérarchies, constitutives de l'identité de chaque marque.

Ce chapitre servira de plan de contenu pour les deux suivants qui seront centrés sur le plan de l'expression (chapitre deux : dimension plastique et chapitre trois : question de rythme) de la marque traitée comme macro-signe.

---

<sup>304</sup> *Le Petit Robert Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1993.

## 2. DEFINITION DE LA NOTION DE LA VALEUR AU SEIN DE LA MODE

Le discours journalistique<sup>305</sup> nous fournira un ‘‘stock’’ des noms, attribués aux valeurs pour chaque collection. La collection constitue un discours empirique d’où émerge un dispositif des valeurs constitutives de son plan du contenu. La « collection-discours » est une « sémiotique-objet » pour le discours de presse et les valeurs sont des catégories sémantiques qui servent à axiologiser l’objet.

Lorsque nous nous référons à la valeur, nous faisons allusion : a) à la valeur sémantique qu’on peut extraire dans le traitement des termes du corpus linguistique, b) à la « valeur » en termes d’évaluations esthétiques et axiologiques, et c) à la valeur en tant que critère d’acceptabilité des collections dans le champ de la « haute couture ». Avec cette dernière catégorie, on touche au caractère persuasif du discours qui tend à « faire croire » à la valeur « mode » l’objet décrit.

Un nombre limité de termes tels que la *beauté*, l’*élégance*, le *sexy* et le *chic*, sont récurrents dans le domaine de la mode et sont chargés d’un « poids » particulier. Les catégories sémantiques spécifiques à la mode sont surtout chargées de valider (ou au contraire refuser) le vêtement comme objet digne d’entrer dans la haute couture et de juger une collection comme réussie.

La particularité des valeurs appartenant à la mode vient du fait qu’elles doivent être compatibles avec les exigences à la fois du discours, de la haute couture, de la marque et des tendances générales<sup>306</sup>. Ainsi elles doivent s’accorder avec d’autres types de valeurs, qui sont des catégories sémantiques propres à l’univers caractéristique de chaque maison.<sup>307</sup> Si par exemple, nous admettons que la maison de couture Valentino a comme valeurs spécifiques la /tradition/, ou l’*élégance*<sup>308</sup>, elle sera facilement adaptée aux valeurs de la mode et/ou de la haute couture. Par contre, la maison Versace, avec ses propres valeurs de /provocation/ ou /sexualité/, se situe aux limites de la haute

---

<sup>305</sup> Il faudrait noter que notre objectif n’est pas d’effectuer une analyse sur le discours de presse.

<sup>306</sup> Le terme tendance dans le sens strict du terme se réfère au prêt-à-porter, mais on l’emprunte aussi pour la haute couture.

<sup>307</sup> A noter que dans le domaine de la haute couture, une autre série des valeurs s’ajoutent, comme le /luxe/, le /précieux/, et d’autres catégories sémantiques connotées de /richesse/ et de /rareté/. Quel est le ‘‘poids’’ de ses catégories ?

<sup>308</sup> Quant aux valeurs spécifiques de chaque marque, on s’appuie sur leur organisation dans le discours de mode.

couture et en conflit avec ses valeurs. Si dans le système des valeurs de l'identité de la maison, ou dans le système des valeurs d'une collection d'une certaine marque "manque"<sup>309</sup> un certain élément, se créent alors un certain déséquilibre et une certaine tension. Le réseau des catégories sémantiques au sein des marques constitue donc des micro-univers sémantiques (dynamiques et tensifs) qui sont des sièges des « vibrations » en quête d'ajustement et d'équilibre<sup>310</sup>. La question d'adaptation ou d'intégration des valeurs spécifiques à chaque maison précise le style particulier (identité) de la marque par rapport aux valeurs de la mode.

## 2.1. Valeurs et maisons de couture

En discours, chaque collection crée son propre réseau de valeurs. Celles-ci y effectuent un certain parcours et sont ainsi confrontées à la dynamique de la marque. Les valeurs seront d'ailleurs l'axe principal de la constitution de l'identité des marques. Cette dernière sera dépendante de la façon dont chaque maison crée son propre système de valeurs.

Les maisons que nous retenons font partie de la haute couture française. Le choix des maisons de couture est assez représentatif des problèmes d'identité<sup>311</sup>. Rester le même tout en changeant et en s'adaptant à l'air du temps. Valentino est le membre invité (-honoré) chaque année, avec qui les collections débutent. L'élément ou le principe à respecter est la fidélité à la clientèle. De profil conservateur, les défis à éviter sont la répétition et l'ennui.

Gaultier, envisagé comme le successeur de Yves Saint Laurent a intégré la haute couture ces dernières années<sup>312</sup>. Il travaille à marier des éléments en apparence peu compatibles, ou paradoxaux, comme l'humour et la rigueur de la couture : Il juxtapose avec subtilité la sensualité et la sexualité, l'ironique et la précision du vêtement.

Dior est une maison avec une longue tradition, qui se montre capable à s'adapter aux besoins du présent sans pour autant nier son histoire. Il est caractérisé par un esprit de détournement et de surprise.

---

<sup>309</sup> Cf., les commentaires sur la maison Valentino 2003 et Givenchy 2003.

<sup>310</sup> La notion de la valeur ajoutée ou survaleur crée, au sein du réseau des valeurs, un système des modulations, des degrés et des seuils.

<sup>311</sup> Pour de raisons purement pratiques, nous avons négligé les maisons telles que YSL, ou Chanel, aussi bien que les nouveaux créateurs.

Chez Givenchy se posent les difficultés d'adaptation du style personnel d'un créateur qui vient de collaborer avec la maison de couture ayant une longue tradition.

Le sexy est l'élément phare pour Versace. Cette maison est sur un fil constamment tendu : comment ne pas basculer de l'ultra sexy au vulgaire.

Pour Ungaro, le passé est revisité dans le ton de la nostalgie. Le défi dans ce cas précis consiste à adapter la modernité avec le passé.

Lacroix est présent aux défilés ces dernières années avec sa propre maison. Le défi de la maison consiste à marier l'originalité assez spécifique (baroque), avec l'air du temps.

Le dépassement du cadre des catégories sémantiques acceptées par la haute couture pourrait mettre en « péril » l'équilibre de chaque maison de couture. Ainsi, par exemple le danger pour Versace est de tomber dans la /vulgarité/ ; pour Gaultier dans le /sarcastique/ ou le /ridicule/ ; Pour Givenchy d'être en décalage avec l'air du temps et les autres maisons de couture<sup>313</sup>. Ungaro pourrait être plongé dans le passé et la nostalgie, sans plus de contact avec le présent ; La /douceur/ de Lacroix pourrait éventuellement devenir /mollesse/ ; Valentino pourrait se montrer snob (sa fidélité à sa clientèle pourrait exclure un grand nombre des femmes-non acheteuses) et prévisible à cause de la répétition ; enfin Dior qui est tellement tourné vers l'art et a de la mode une conception quasi-philosophique en vient à créer des vêtements qui ne sont pas pratiquement portables.

A partir de l'étude des maisons de couture, nous allons nous poser une série des questions :

1) Comment évoluent les valeurs au sein des maisons de couture d'une vieille tradition ? Comment s'adaptent-elles aux nouveaux besoins ? Quelle est leur façon de se renouveler ? Est-ce que la valeur /élégance/ par exemple est la même chez Givenchy pour chaque saison ou par rapport à une autre maison de couture ? Comment les jeunes créateurs s'adaptent-ils dans un univers où les valeurs de la marque sont déjà imposées ?

---

<sup>313</sup> Cf. les commentaires ci-dessous : *off track* (Givenchy), *déception* (Valentino).

2) Y–a-t-il des valeurs spécifiques au domaine de la mode et/ou la haute couture ? Existe-t-il des valeurs fortes et faibles, des valeurs dominantes et récurrentes qui caractérisent chaque marque ? Les maisons s’en tiennent-elles à ces valeurs ou les dépassent-elles ? Les débordent-elles ? En quoi s’en différentient-elles ?

3) Comment une maison saurait-elle gérer la tension entre les valeurs de la mode en contradiction avec ses valeurs spécifiques ? Comment par exemple la maison Versace — avec des sèmes spécifiques, provocation et sexualité — est-elle acceptée au sein de la haute couture qui, elle pour sa part, est déterminée par les sèmes /classe/ et /non-vulgarité/ ?

Nous nous focaliserons aussi bien sur le rapport de la valeur avec la langue que sur le rapport de la valeur avec le discours. La valeur est considérée sur l’axe paradigmatique, en comparaison avec les autres valeurs et poussée à ses extrémités sur l’axe syntagmatique. Les questions de l’association (syntaxe) des valeurs entre elles et de leur évolution au sein de chaque marque ainsi que l’interaction avec les autres marques seront examinées au sein du discours, défini comme un ensemble signifiant.

## 2.2. Valeurs, *Gestalt* et maisons de couture

La préoccupation constante de conserver une forme adéquate (élément stabilisateur) tout en introduisant une nouvelle dynamique (changement d’une année sur l’autre) résume bien l’esprit à respecter pour chaque maison. Pas assez « fidèle », pas assez « moderne », être « intéressante » sans être « vulgaire », rester elle-même sans se répéter, tout cela démontre un défi permanent d’équilibre et de justesse<sup>314</sup>, autrement dit une quête pour la *Gestalt*.

---

<sup>314</sup> BERTRAND D., *Parler pour convaincre : rhétorique et discours : essai et anthologie*, Paris, Gallimard éducation, 1999, p. 33. : « *L’excitation de la justesse*— Prenant appui sur cette métaphore, on peut considérer que la dimension esthétique domine le jugement de justesse et enveloppe toutes les autres, la dimension éthique de la justice et la dimension cognitive de la vérité. Il y a un effet, dans le sentiment et dans l’expression de la justesse, un partage des subjectivités. Découvrir la justesse d’une image dans un texte, ou reconnaître la justesse d’un propos, c’est bien davantage que reconnaître la vérité, c’est trouver dans l’assentiment à l’expression proposée par une autre personne le moment exact de l’assentiment à l’expression de soi-même. « Comme c’est juste ! », nous exclamons-nous. Plus que de nous faire entendre le vrai, la justesse nous révèle à nous-même une vérité que nous ne soupçonnions pas encore et avec laquelle nous coïncidons pleinement. De tels événements se produisent lorsque nous lisons un roman, contemplons un portrait, ou lorsque nous nous approprions une argumentation qui nous convainc. En cherchant le mot juste, en agencant des arguments justes, on découvre dans la justesse une véritable visée, tout à la fois éthique et esthétique, de l’argumentation. Celle-ci peut procurer, selon l’expression de l’écrivain autrichien Robert Musil, une véritable « excitation de la justesse ».

Il serait d'ailleurs intéressant de voir quelles sont dans le discours les valeurs retenues comme bonnes. Parmi toutes les marques, le discours semble « condamner » des catégories de valeurs, comme par exemple la *vulgarité*. Des questions se posent ainsi à ce sujet : comment pourraient déraiper ou dérailler certaines valeurs d'une catégorie à une autre ? Par exemple du /sensuel/ au /sexuel/, nous pourrions passer au /vulgaire/. Comment se fixent les limites pour éliminer le risque du débordement?<sup>315</sup>

La question se posera également en interaction (en syntaxe) avec les autres valeurs. Prenons par exemple la *sensualité*. Si elle se met du côté de l'*élégance*, elle sera plus atténuée, mais si elle est mise du côté d'une valeur comme la *provocation*, elle va s'accroître et va se rapprocher de la *sexualité*. Des sèmes se transfèrent ainsi d'une catégorie à une autre (projection, superposition des valeurs) et la combinaison des valeurs entre elles est l'un des éléments constitutifs du style de la marque.

#### 2.2.1. La question de la *Gestalt* : seuils, degrés et limites au sein des maisons de couture

La *bonne forme* est la corrélation des seuils d'acceptabilité et des limites. Chaque maison de couture auto-gère ses propres valeurs et en même temps se gère par rapport à la dynamique de la haute couture. La réussite d'une collection-objet dépendra de l'(eu-)phorie (l'affect doit toujours être positif), de la mise en accord des valeurs de la marque avec les tendances de la saison. Par exemple si le sexy est acceptable, le vulgaire ne l'est pas. Le dispositif des valeurs de chaque marque crée des effets de présence qui doivent être apaisés et rééquilibrés pour qu'il y ait catharsis.

La question des seuils et des limites est développée par Rastier et Zilberberg. Dans *Introduction dans la Sémiotique des cultures*, Rastier pose la question en termes de seuils d'acceptabilité et de seuils d'intensité<sup>316</sup>, tandis que Zilberberg décrit la « fragilité » des seuils et des limites à cause de leur « instabilité progressive et constante »<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Sur ce point on fait allusion à la notion des seuils et des degrés.

<sup>316</sup> Cf. RASTIER F., *Une introduction aux sciences de la culture*, François Rastier, Simon Bouquet (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 255-266, et RASTIER F., « Les valeurs et l'évolution des classes lexicales », in *La polysémie ou l'empire des sens, Lexique, discours, représentations*, REMI-GIRAUD S., & PANIER L. (dir), Presses universitaires de Lyon, 2003. pp.39-64.

<sup>317</sup> ZILBERBERG C., « Seuils, limites, valeurs », in *Questions de sémiotique* (dir.) Hénault A., Paris, PUF, 2002, p.341.

La ressemblance des deux auteurs d'orientation théorique pourtant différente ne se limite pas seulement à cette question précise. Selon nous, la base même de la sémantique tensive (avec les questions de l'intensité et du rythme, et des opérations de relèvement et d'atténuation) n'est qu'une gestion de la présence, à l'instar de la perception sémantique<sup>318</sup>.

La juxtaposition des valeurs au sein du discours concerne un transfert d'énergies, et une recherche d'équilibre. Le discours, grâce à son élasticité peut à la fois accueillir, voire provoquer des effets de présence et en même temps assurer avec l'acte de lecture les conditions de bonne lisibilité-visibilité. Plus précisément, nous allons examiner comment dans un domaine tel que la haute couture, qui par définition suscite l'hyperbole<sup>319</sup>, sont provoqués des effets de présence, c'est-à-dire apparaissent les marques d'une certaine intensité.

Nous allons aussi voir à l'aide de la perception sémantique (*assimilation, dissimilation*) comment chaque marque oscille entre le *trop* et le *ce qu'il faut*<sup>320</sup>. Chaque valeur possède des virtualités qui une fois mises en contexte, vont être soit actualisées, soit inhibées et remplacées par de nouveaux sèmes. La lecture avec les opérations interprétatives « libère » les valeurs en attente et règle les déséquilibres sémantiques créés.

---

<sup>318</sup> Comme nous avons développé dans le chapitre sur la présence, les opérations interprétatives assurent la perception sémantique.

<sup>319</sup> La présence est manifestée lorsqu'il y a des débordements. Nous constaterons que la tendance très forte de la haute couture est de pousser toutes les valeurs d'intensité faible vers des degrés d'intensité les plus extrêmes.

<sup>320</sup> Cf. ZILBERBERG C., « Du récit au discours », in *Signes des temps : temps et temporalité des signes*, (dir.) GUILLEMETTE L., et HEBERT L., avec la collaboration de ARSENAULT L., et COSSETTE J., Les presses de l'université Laval 2005, pp. 289-317.

### 3. COMPARAISON DES VALEURS DE MODE EN LANGUE ET EN DISCOURS

Dans notre corpus<sup>321</sup>, nous avons répertorié des valeurs récurrentes : *beauté, magnifique, sublime, élégance, chic, femme, sensuel et sexuel*. Regardons comment ces valeurs sont définies en langue<sup>322</sup> :

- **BEAU :**

« *Qui fait éprouver une émotion esthétique ; Qui plaît à l'œil (opposé à laid).* »

- **BEAUTÉ :**

« *Caractère de ce qui est beau ; manifestation du beau. (harmonie, joliesse, majesté, splendeur, esthétique, goût, splendide, superbe, charme, grâce, vénusté. Caractère de ce qui est moralement admirable. Contraire : Laideur).* »

- **MAGNIFIQUE :**

« *Qui fait de grandes choses : Qui a des manières fastueuses, se plaît à faire d'opulentes dépenses: généreux, superbe ; (XVI<sup>e</sup> siècle) : qui a une beauté, une somptuosité pleine de grandeur et d'éclat (admirable, brillant, éclatant, grandiose, riche, somptueux, splendide). Contraire : Avare, mesquin. Modeste, simple. Horrible, laid. »*

- **SUBLIME :**

« *Qui est très haut, dans la hiérarchie des valeurs (morales, esthétiques) ; qui mérite l'admiration. (beau, divin, élevé, éthéré, extraordinaire, noble, parfait, transcendant). (Excellent, délicieux). Ce qu'il y a de plus élevé dans l'ordre moral, esthétique, intellectuel (grandeur). Contraires : bas, vil, vulgaire ».*

- **FÉMINITÉ :**

« *Caractère féminin ; ensemble des caractères propres à la femme. Ensemble des caractères correspondant à une image sociale de la femme (charme, douceur, délicatesse) que l'on oppose à une image sociale de l'homme ».*

---

<sup>321</sup> Le corpus sera cité ci-dessous en note de bas de page.

<sup>322</sup> Toutes les définitions sont extraites du *Petit Robert*. Il faudrait noter que nous n'avons traduit les lexèmes d'anglais en français, qu'en cas où un terme était difficilement saisi en français. Dans le cas des définitions, nous avons opté leur traduction et leur définition dans la langue française.

- **ÉLÉGANCE :**

« *Qualité esthétique qu'on reconnaît à certaines formes naturelles ou créées par l'homme dont la perfection est faite de grâce et de simplicité. (Agrément, beauté, harmonie). 2. Qualité de style, consistant en un choix heureux des expressions, une langue pure et harmonieuse ; bon goût manifestant un style personnel dans l'habillement, la parure, les manières, (chic, classe, distinction).*

*Bon goût, distinction accompagnée d'aisance et de style dans l'ordre moral ou intellectuel, (délicatesse), habileté. Contraires : commun, grossier, inélegant, vulgaire ».*

- **CHIC :**

« *Adresse, facilité à faire qqch, avec élégance : aisance, désinvolture, habileté, savoir-faire ; Élégance hardie, désinvolte : caractère, chien, originalité, prestance. // Sympathique, généreux, serviable. Bon, brave ;*

*Contraires : difficulté, maladresse. Banalité, vulgarité. Inélegant, moche, vache ».*

- **SENSUEL (PROVOCATION) SEXY (VULGAIRE) :**

« *Le contraire du sensuel étant le frigide, ceci rend le sensible relatif aux sens ; Qui annonce ou évoque la sensualité, un tempérament voluptueux.*

*Qui concerne la sexualité, et les comportements liés à la satisfaction des besoins érotiques, à l'amour physique»..*

- **SEXY :**

« *Qui est sexuellement attirant, qui excite le désir. Vêtement sexy, érotique.*

*Vulgaire : très répandu ; admis, mis en usage par le commun des hommes, banal, courant ».*

### 3.1. Commentaires sur les valeurs de mode en langue

#### **BEAUTE :**

La beauté est un terme qui surdétermine les autres termes. Il est chargé d'une **intensité affective** (*émotion*).

#### **ELEGANCE :**

L'élégance donne des informations sur la **qualité modale** de l'acteur (manières d'être) et son identité sociale. **L'actorialisation** porte sur la compétence du beau. Au niveau graduel, l'élégance est **mesurée** (harmonie) et apporte une équilibre au sein de la beauté et **évite les contraires excessifs**.

#### **MAGNIFIQUE :**

Le magnifique porte sur le **paraître** (ce qui est admiré) et s'oppose **au sublime** (qui porte sur **l'être**), c'est-à-dire sur ce qui nécessite l'admiration.

#### **SUBLIME :**

Le sublime porte sur la **compétence du sujet avec une forte intensité**.

#### **CHIC :**

Le chic se réfère à la **compétence du sujet avec une intensité très faible (désinvolte)**.

#### **FEMINITÉ :**

**Recatégorisation sociale** de l'élégance

#### **SENSUALITE :**

Avec la sensualité, nous passons à **la sphère physique, voire sensible**. Les graduations de la sensualité (sexualité, vulgarité) sont de l'ordre de **l'éthique**. Les modèles actantiels portent sur le sujet actif et le faire-persuasif.

### 3.2. Réseau dynamique des valeurs de mode en langue

Dans ce dispositif de valeurs, nous constatons la présence des critères d'acceptation et des gradations. Le système des valeurs crée un réseau des rapports interrelationnels, des tensions dynamiques et des modérateurs d'équilibre.

Deux types de rapports principaux se développent : le premier, externe, concerne les valeurs entre elles (axe paradigmatique). Le deuxième, interne, concerne les modulations tensives au sein de chaque axe syntagmatique.

Les valeurs qui surdéterminent l'ensemble du réseau sont les valeurs esthétiques (*beauté*) et sociales (*féminité*). Les rapports tensifs qui s'établissent dans le réseau sont ajustés par les valeurs socio-esthétiques (*élégance*) qui gèrent la dynamique de l'ensemble du réseau. L'élégance est une valeur mesurée qui apporte l'équilibre et empêche les débordements excessifs :

**A. VALEURS ESTHETIQUES :** (*beauté*). → A1. Degrés d'intensité :  
(*beauté*) *magnifique*<*sublime*)

↓

**B. VALEURS SOCIO-ESTHETIQUES :** (*élégance, chic*)

↓

**C. VALEURS SOCIALES :** (*féminité*) ; → C1. Degrés d'intensité :  
**D) VALEURS  
LIMITES – ETHIQUES**  
(*sensuel* <*sexuel*)< [/vulgaire/]

L'axe paradigmatique [A,B,C,D] est constitué des valeurs esthétiques (*beauté, magnifique, sublime*), socio-esthétiques (*élégance, chic*), sociales (*féminité*) et limites-éthiques (*sensuel-sexuel*). Le magnifique et le sublime [A1] sont des superlatifs de la beauté et démontrent ses degrés d'intensité sur l'axe syntagmatique. Le sublime est de l'ordre de l'au-delà et crée un excès phorique. Le sensuel et le sexuel [D] sont considérés comme la limite [C1] des valeurs sociales. La vulgarité qui se trouve au-delà des limites éthiques exclut le vêtement (ou la collection) de la haute couture.

Les deux extrêmes sur l'axe syntagmatique, c'est-à-dire le sublime et le vulgaire instaurent les limites entre l'acceptable, voire admirable d'une part et l'inacceptable d'autre part. Un système des rapports autour de la beauté se manifeste. Le sublime est de l'ordre de l'excès dans le deixis positif (trop). En sur-contraire, le sublime s'oppose au vulgaire (deixis négative trop peu). Les sous-contraires sont le beau et le laid et s'opposent à la fois entre eux et entre les sur-contraires. Admettons s1 pour le sublime, s2 pour le beau, s3 pour le laid et s4 pour le vulgaire. Le parcours ascendant du s4 vers

le s1 (vulgaire-sublime) commence par un relèvement (qui le conduit jusqu'en s3) et puis de s2 il actualise l'opération de redoublement qui le ramène jusqu'en s1<sup>323</sup>.

Les valeurs qui servent de modalité et d'actorialisation de la beauté sont l'élégance et le chic. Toutes les deux sont neutres et établissent l'harmonie. Elles sont situées au milieu du réseau, car elles gèrent les tensions déjà provoquées et préparent les tensions à venir. Elles servent de pont entre les valeurs esthétiques et sociales et ne sont pas intensifiées.

Les valeurs sociales (*féminité*), de nature neutre, gagnent en intensité par les valeurs éthiques-limites<sup>324</sup> qui ont un double statut : elles s'étendent sur l'axe syntagmatique pour marquer le plus grand degré d'intensité et s'étendent aussi sur l'axe paradigmatique pour signaler un changement de catégorie (*éthique*).

Les effets de présence se manifestent au niveau des deux extrémités du réseau : le *sublime* et le *sexuel*<sup>325</sup>. L'intensité pour le *sublime* est assurée par la nécessité d'admiration donc c'est une valeur à rechercher. Le *sexuel* augmente les degrés de la charge affective, car il appartient à la zone de l'interdit et de la provocation. Nous devons signaler sur ce point que les valeurs de la haute couture ont tendance à toucher les zones d'intensité extrême. L'orientation des termes plus neutres se dirigent vers les valeurs d'une grande intensité. La beauté vers le magnifique et le sublime ; la féminité vers le sensuel et le sexuel.

### 3.3. « Confrontation » des valeurs de mode en discours (syntaxe)

Le discours prend en compte la mise en œuvre particulière des éléments de la « langue », des univers sémantiques et des champs tensifs entre plusieurs sèmes, avec des effets d'atténuation et de neutralisation. Les jeux d'intensité, les degrés, les seuils et les limites de ces valeurs différencient le système construit au sein de chaque marque.

La question de la présence concerne aussi bien les effets phoriques, que les jeux d'intensité (rythme, tempo) et la gestion des effets excessifs. L'intensité peut provenir

---

<sup>323</sup> Cf. à ce sujet Zilberberg « Du récit au discours », *op.cit.* ; « Sémiotique de la douceur. », In *Topicos de Seminario 2*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 1999, pp.31-64. « Eloge de la noirceur », vol.31, numéro 2003, hiver 2003.

<sup>324</sup> Le nom éthique-limite est dû au fait que l'extrême tombe vers le vulgaire, c'est-à-dire dans une catégorie sémantique en dehors du domaine de la haute couture.

<sup>325</sup> Puisque le vulgaire est de l'ordre de l'inacceptable, c'est le sexy qui devient la valeur la plus intense.

de la zone limite (*sexualité*) et des émotions très intenses (*aching beauty*). La présence est comme nous l'avons déjà vu, issue de la corrélation de la tension entre présence (déséquilibre affectif) et quête pour la bonne forme. Quand nous évoquons l'intensité ou la tonicité, nous faisons référence à ce que Fontanille appelle intensité et étendue, indifféremment.

Au-delà donc du rôle d'approbation ou non de la collection, le discours (par l'acte de lecture) régularise les jeux des réseaux tensifs (atténuation des hyperboles) aussi bien que les modulations internes au sein de chaque maison en imposant ses règles (contraintes) propres avec les rythmes et les rimes tensifs et les jeux d'assimilation, de dissimilation ou de propagation assurées par les opérations interprétatives. De ce fait, le sujet interprète est impliqué.

Chaque marque est un réseau de valeurs qui se juxtaposent. Celles-ci sont en relation de hiérarchie et de dépendance. Le discours de la mode n'est qu'un flux d'énergie des valeurs. Des opérations de transfert, de perte et d'équilibre des forces assurent le bon flux d'énergie. Dans la « cuisine du sens », les excès de présence sont enlevés soit par ajustement du dosage (degrés d'intensité), soit par retrait d'ingrédients (catégories-isotopies).

Nous allons étudier le *conflit des valeurs* et la façon dont la marque y réagit à partir d'un corpus journalistique<sup>326</sup> dans lequel apparaissent les termes étudiés. Nous allons d'abord souligner les valeurs et leur contexte (la juxtaposition des valeurs avec d'autres grandeurs). Nous commenterons ensuite la distribution de l'énergie de chaque valeur dans le contexte discursif au sein de chaque marque. La façon que chaque marque traite la valeur (ou le groupe des valeurs) constitue le discours de la marque, appelé autrement identité.

---

<sup>326</sup> Les sources (sites internet) seront marquées en note de bas de page.

## 4. LES MAISONS DE COUTURE ET LA MISE EN DISCOURS DES VALEURS DE MODE

### 4.1. VALEURS ESTHETIQUES

#### 4.1.1. BEAUTE

##### LACROIX (01-02)

« PARIS, juillet 10, 2001 – With fashion currently taking its inspiration from movies like *Moulin Rouge* and all things flamenco, this is a perfect moment for Christian Lacroix. In his show today, the designer drew upon the Franco-Spanish traditions of his native Arles, but went far beyond them to present one of his strongest collections in recent memory. This was a breathtaking, artfully controlled experiment in maximalism. The collection included embroidered leather pants with metallic fringes, chiffon and lace tunics, ruffle-edged sleeves, multicolor fox capes and embroidered corsets. A beautiful (and sensible!) tweed overcoat was threaded with red silk and black vinyl, while a hooded parka was done in hot-pink satin and trimmed with fur. Heavily beaded Napoleonic chapeaux, playful Jamaican caps (if Rastafarian tastes ran to sequins, feathers and paillettes) and Spanish mantillas that stood to attention all looked just right.

But the real lessons in craftsmanship were reserved for last: Grand evening statements included a damask patchwork coat reminiscent of traditional Russian dolls, and an enormous raspberry gauze confection that was impossibly pleated, ruffled and gathered. Lacroix's bridal outfit summed up his tour de force show: Who needs white tulle when there's copper and aquamarine lamé, "Holy Virgin" blue satin and pleated pink taffeta?<sup>327</sup>

– By Armand Limnander »

LACROIX (2001-2002)<sup>328</sup> (*breathtaking, beautiful and sensible*):

Le sème /affect/ inhérent à '*breathtaking*<sup>329</sup>' et '*sensible*' est actualisé par assimilation dans '*beautiful*'. En se situant entre les deux extrêmes — '*breathtaking*' d'une tonicité extrême (surplus d'émotion), et '*sensible*<sup>330</sup>' d'un manque total d'émotion — '*beautiful*' gère le déséquilibre émotionnel. L'effet de présence est réalisé dans le degré le plus

<sup>327</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2001CTR/review/CLACROIX>

<sup>328</sup> Nous mettons entre parenthèse la collection (ex. 2001-2002, pour collection automne hiver 2001-2002), qui succède le nom du créateur (*Lacroix*). Ensuite nous regroupons les sèmes qui contextualisent la valeur étudiée (*breathtaking, beautiful and sensible*)..

<sup>329</sup> La traduction du *Breathtaking* en français est "à vous couper le souffle". (*Larousse de poche Dictionnaire Français-Anglais*, Larousse, 1994, Paris).

<sup>330</sup> Sensible (angl.) = raisonnable (fr)

grand<sup>331</sup>. Avec *'breathtaking'*, l'émotion atteint la plus grande intensité, puisqu'elle devient somatisée et aboutit même à l'annulation de la personne.

Dans la configuration rythmique d'intensité du plus élevé au moins élevé, la beauté (en se trouvant au milieu) se présente comme le terme neutre, qui joue le rôle de modérateur, qui garantit l'harmonie. Ni dans le trop, ni dans le trop peu, la valeur esthétique est de l'ordre de la suffisance. La force de *'breathtaking'* est atténuée et *'beautiful'* joue un rôle de catharsis qui dirige la signification (et enfin l'amène) vers le néant.

### GAULTIER (03)

*«PARIS, janvier 20, 2003 – Nobody keeps the flag of haute couture flying quite like Jean Paul Gaultier. Immaculate tailoring, **aching beauty** and a playful sense of the absurd—all these were whipped up into a collection that reached the wildest shores of aspirational fashion.*

*Part of Gaultier's journey into the imagination touched on Atlantis and ancient Greek mythology. That meant magical underwater colors, headdresses that looked like sea anemones and mother-of-pearl buttons used as decoration in myriad ways. These were followed by draped goddess dresses in knotted black chiffon or bright Cretan red, bound around with ropes of snaky silver. Somewhere along the line, the nymphs were joined by tulle-skirted dancers straight out of Degas, one in a ballerina dress with a crystal-encrusted bodice that was slashed up the front and worn over a pair of mannish pants. Logical? Of course not—just another chance for Gaultier to keep his audience guessing.*

*The designer's cheeky sense of **humor** also showed up in trompe l'oeil pieces that spoofed the idea of formal dressing with what looked like suits and shirts suspended in front of the models' bodies. But amid all the playfulness, it was as clear as ever that*

---

<sup>331</sup> Les termes intensité et degrés sont inspirés par la sémantique interprétative et la sémiotique tensive. D'après nous, tous ces sèmes (valeurs) sont porteurs d'énergie (l'équivalent des valences) et sont réglés par les jeux de transfert d'énergie. Les opérations interprétatives (assimilation, propagation) perception assurent l'équilibre (perception sémantique-*gestalt*). La présence oscille à la fois entre hyperbole et équilibre.

*Gaultier's tuxedo tailoring is a first-class investment, cut to last a lifetime*<sup>332</sup>.  
– Sarah Mower »

GAULTIER (2003) (*aching*<sup>333</sup> *beauty ; humor*) :

La projection de la /douleur/ (intensité de la catégorie /maladie/ qui touche littéralement à l'affect/) crée par son intensité extrême un effet de présence. La beauté ne concerne alors plus uniquement la vue mais devient une expérience proprioceptive.

Contrairement à Lacroix (*cf.* exemple ci-dessus) pour qui la beauté est synonyme d'un terme plutôt neutre, pour Gaultier le sème afférent /douleur intense/ est propagé par assimilation à 'beauté'. C'est ainsi que la valeur esthétique devient la manifestation des émotions excessives : tellement beau, que ça fait mal.

La beauté chez Gaultier n'est pas relative à l'harmonie, mais au contraire est poussée vers l'intensité phorique la plus extrême.

L'équilibre (catharsis) et l'atténuation de cette forme excessive sont assurés par les sèmes /ludique/ et /euphorie/ inhérents à 'humor' et propagés en contexte. Ainsi le sème /dysphorie/ inhérent à 'aching' est inhibé et remplacé par assimilation avec le sème /phorie/.

La beauté chez Gaultier, apparaît donc comme un terme condensée avec une extrême force. La présence est traitée comme une expérience vécue de la beauté qui semble aller même au delà du *sublime*, valeur à l'extrémité de la beauté.

#### 4.1.4. LACROIX (02-03)

« PARIS, juillet 9, 2002 – *When women come to the couture shows, they are seeking not just beautiful clothes, but a taste of a different, dream-like world. Christian Lacroix more than satisfied those desires, taking his audience on a trip into a fantasy universe where models became surreal, mysterious creatures—decorated, bejeweled, veiled and topped off with towering headdresses.*

<sup>332</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2003CTR/review/JPGAULTI>

<sup>333</sup> Ache(-ing) (angl) = douleur(angl.)/(douloureux).

*That was just for starters. Which other designer could handle vermilion, scarlet, tangerine, purple, shocking pink, turquoise, tweed, embossed velvet, lamé, duchesse satin, chiffon, sequins, beading, patchwork and colored fur without ever losing control? For Winter 2002, the particular fascination was in seeing Lacroix's long-established signatures, like corseting, matador influences and a taste for the 18th century, being softened up and deconstructed.*

*Amidst the grandeur of the highly embellished materials and puffed-up volumes, Lacroix added a few sporty pieces, like a fur sweatshirt, a satin parka or combat pants done in silver or gold. It was a touch that brought the unreal tantalizingly within reach of mere mortals. But then it was back to the fantastic extremes: a black-checked lamé pantsuit, made hip with a little wrapped lace and broderie anglaise overskirt, or a violet ruffled satin floor-length gown. For these alone, not to mention the 20-minute transportation into another world, the magical mind of Christian Lacroix deserves haute couture's highest accolades<sup>334</sup>.*

*Sarah mower »*

*Lacroix (2002-2003) (not just beautiful clothes, but a taste of a different, dream-like world highest accolades)*

Si la beauté est une valeur excessive chez Gaultier avec de grands effets de présence, chez Lacroix, l'importance est accordée à l'imaginaire par la propagation du sème /intensité/ inhérent à 'highest accolades' dans 'monde onirique'. Les valeurs esthétiques qui pourtant surdéterminent l'identité chez Lacroix, se présentent comme dépourvues d'émotion. Elles sont dans la sphère du manque, du trop peu.

#### 4.1.5. LACROIX (03)

*« Mode. La présentation des collections de haute couture printemps-été 2003 a été marquée par l'effet euphorisant des créations de Christian Lacroix. Un univers gourmand sans tabou ni pose*

*Avec lui, la couture s'élève au rang d'art mû par un besoin vital. Son artisanat pétri de poésie et de recherche de la beauté nous a délectés de tableaux vivants comme tout droit sortis d'œuvres d'un Rothko, quand ce n'est pas de notre XVIIIe.*

*La pacotille basta così ! Les présentations de haute couture, qui se sont achevées jeudi, incitent au rejet de l'à-peu-près et de l'inutile. Les lumières des projecteurs éteintes, on a envie de clamer : " L'éphémère, soit, mais avec du sens, de la qualité, de l'émotion, en un mot de la consistance ! " Autant dire que les œuvres d'étoffes qui ont été*

---

<sup>334</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2002CTR/review/CLACROIX>

présentées à Paris aident à élever le débat sur la mode. D'autant plus qu'on est nombreuses à ne pouvoir se les offrir. La couture n'en est pas à une contradiction près ! Un autre de ses paradoxes, et non des moindres, c'est qu'aujourd'hui ses œuvres apparaissent comme un remède à notre monde de fric et de toc, la preuve vivante qu'exigence et passion peuvent soigner des maux de la nouvelle économie. Il suffit de se remémorer la collection été 2003 que Christian Lacroix vient de nous livrer, pour mesurer à quel point la couture recèle toutes les ressources d'un besoin vital. " C'est ainsi que devrait être la vie ! " Cette phrase lapidaire entendue à maintes reprises au sortir du défilé en dit assez l'urgence. Les trente-deux passages de la collection de ce couturier parviennent à mettre le parterre en lévitation. Christian Lacroix clame l'impérieuse nécessité humaine à se surpasser.

Le podium rose construit dans l'immense salle des sculptures des Beaux-Arts est le lieu du miracle. Comme à chacune des collections de Christian Lacroix, les invités sont en attente d'un retour de l'émerveillement, et il a lieu cette saison, au-delà de toute espérance. Des sortes de poupées de boîtes mécaniques font irruption, figurines irréelles montées sur les pointes de leurs socques. Leur visage, enseveli sous une perruque effilochée façon sucre filé piqueté de strass, nous entraîne chez quelque confiseur d'exception. On pénètre alors dans l'univers des courtisanes imaginaires du troisième millénaire, qui embaume la fleur d'oranger et le sucre d'orge. L'opalescente présence de ces manières de ballerines court vêtues s'apparente à de la crème fouettée. S'en dégage l'illusion d'un état d'apesanteur. Chez Christian Lacroix le corps se meut en suspension avec la grâce que procure le bonheur. Il nous offre un **monde de rêve** qui n'a que la beauté à offrir en partage et nous délecte de ses tableaux vivants qui semblent peints par Rothko tant ils semblent flotter dans l'air. Le travail des tisseurs, plisseurs, brodeurs et dentellières donne à la frivolité la faveur d'une gourmandise, qu'elle soit nougatine de tissus, bonbon candi d'organza, copeau d'angélique ou dentelle de chantilly. Il en faut de l'exigence pour parvenir à tant de légèreté malgré les échafaudages de matières, les différences de poids, de toucher et de mouvement ! Mais rien ne résiste au poète. Pas même le temps. Les tons buvard et chair de ses robes réchauffées de cache-cour ou de vestes à basques, les éclats vifs de couleurs des soies parsemées de pois disent son désir de conserver dans le présent des bienfaits d'autrefois. D'apparition en apparition, Christian Lacroix montre son acharnement à construire ce monde meilleur. Damassés, broderies, ciselures façon papiers découpés, neiges de tulle et de gazar tendent à prouver qu'il est possible de perpétuer des rêves d'un autre âge. Christian Lacroix s'offre même le luxe de les inscrire dans notre époque. Regardez comment ses bergères de Watteau, ses filles de Gainsborough ou de Goya " **rockent** " leurs vestes ou boléros brodés dans le dos. Tel un peintre, il rehausse de tons fluos anisés la délicatesse des motifs XVIIIe siècle et mêle sans tabou les images et les postures. Sur le podium, les mannequins ne font qu'ajouter leur présence espiègle à l'esprit primesautier de la collection. Les vestes d'officiers d'opérette lacées dans le dos et leurs brandebourgs ne sont ni costumes de théâtre, ni répliques de quelques habits d'époque, mais le trait d'esprit d'une manière joyeuse d'être au monde.

Christian Lacroix déroule une œuvre qui en s'élevant nous entraîne dans son sillage. La vraie politesse de cet artiste c'est sa générosité, qui le conduit sans retenue à élaborer une œuvre délicate faite de découpes de fleurs en tissus, de collages inouïs et de broderies. Ses matières bouillonnées, crispées et froncées, semblent vouloir parachever le travail de la nature. On dirait que seule l'imminence du défilé met un terme à l'imagination prolifique de cette " belle âme " qui construit de la futilité avec des accents sacerdotaux (voir le plastron vert d'une tenue façon chasuble de curé ainsi que ses nombreuses enluminures). La question de la portabilité de ses créations **extravagantes**

*devient dès lors incongrue. L'important ici c'est qu'elles soient encore possibles et qu'elles nous montrent le chemin de la liberté si difficile à conquérir. Si sur certaines acheteuses ces modèles peuvent paraître décalés c'est bien que l'argent n'est pas un garant d'élégance*<sup>335</sup>.-Florence de Monza»

Lacroix (2003) (*'beauté, tableaux vivants, monde de rêve, 'rockent', extravagantes*) :

Les sèmes /dynamisme/ et /intensité/ inhérents à '*extravagances*' et '*rockent*' sont propagés à '*beauté*', '*tableaux vivants*' et '*monde de rêve*'. Le sème /passivité/ et /non-intensité/ est inhibé et remplacé par les sèmes mentionnés ci-dessus par afférence.

Lacroix rend hommage au rêve et à l'imaginaire en leur accordant des forces créatrices. Contrairement aux collections précédentes, la valeur esthétique pour la collection 2003 provoque des effets de présence, car elle déstabilise, et par là, dynamise le flux d'énergie.

Ainsi, Lacroix, Gaultier et Ungaro se servent du mode onirique de trois façons différentes. Pour Gaultier l'imaginaire est synonyme de mythologie, pour Ungaro il renvoie à la couture et pour Lacroix il est synonyme d'une beauté puissante qui a la capacité de faire transporter.

#### 4.1.6. EMMANUEL UNGARO (02-03)

*métissage de styles et de couleurs pour une beauté exotique*<sup>336</sup>

EMMANUEL UNGARO (2002-2003) (*beauté exotique*)

Le sème /lointain/ inhérent à '*exotique*' est propagé par assimilation à '*beauté*'. De ce fait, une catégorie spatiale rejoint la beauté par afférence. Dépourvu de toute trace d'émotion et d'intensité, la beauté légère est considérée en termes de direction et d'orientation. Chez Ungaro, on est ainsi transportés dans un univers spatio-temporel tel

---

<sup>335</sup> [http://www.humanite.presse.fr/popup\\_print.php3?id\\_article=257260](http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=257260)

<sup>336</sup> <http://www.aufeminin.com/mode/hc2003bestof/hc2003bestof2.asp>

que la Belle Epoque. Contrairement à Lacroix, le lieu n'est pas chargé d'émotion, mais plutôt d'un imaginaire froid et intellectualisé.

#### 4.1.7. UNGARO (01-02)

##### « ABSOLUMENT ETOURDISANT

*UNGARO : Le matin d'un magicien c'était hier. Nous étions au carreau du temple, haut lieu de la nippe à Paris depuis 1904, métamorphosé en harem dont le pacha n'aurait autour de lui que les **plus jolies femmes, les plus somptueusement parées**. Le temps n'existait plus. Le temple du précaire s'était changé pour une heure en palais. Bosquets de bougies, divans de velours rouge, lanternes de cristal, colonnes de lumière habillaient de poésie orientale et millénaire la collection la plus Parisienne et la plus actuelle... Celle d'Ungaro, qui, sans rupture, jette une passerelle entre passé et présent, l'orient et l'occident.*

*Bijoux d'esclaves et bottines assassines. Minis de dentelle et grands atours de soie. La haute couture, summum du luxe, est là pour magnifier le quotidien. Alors faisons un rêve... Les pantalons guêtre sont en cuir peint d'or, d'argent ou de fleurs sous des tuniques citadines en pied-de-poule. Les vestes sont en plumes, en pétales de fleurs et sous les spencers de tweed, les tops aux transparences brodées laissent la taille nue. Le sport, le soir, la ville se mêlent dans le brassage des genres, des heures et la liberté des étoffes qui ne pèsent rien. Tweeds artisanaux pour les manteaux aux capuches de djellabas, cachemire en cardigans jusqu'au sol, petites laires de **femmes modernes** sur les fourreaux crapés.*

*Ungaro dessine une haute couture qui ressemble à ses clientes. Sa fidélité à un style, c'est sa fidélité à cette femme idéale qu'il coule, le soir, dans des dentelles pâles et cristallisées ou sous des broderies vernissées couleur d'épices, ne gerbe de fleurs et de plumes posée au creux du cou pour lui monter à la tête.*

*(...) Le final est comme **un tableau**. Moulées d'organza, dans leurs tourbillons de taffetas, trente beautés posées sur les divans semblent attendre le prince qui viendra choisir, parmi elles, sa favorite<sup>337</sup>».*

Ungaro (2001-2002) (*plus jolies femmes, les plus somptueusement parées, femmes modernes. Le final est comme un tableau*)

Le sème /beauté/ inhérent à 'joli' et activé dans 'femme' est activé par assimilation dans 'femme'. Le 'moderne' et 'somptueusement parées' propagent par assimilation leur sème afférent /élégance/ à 'femme'. Un phénomène d'implication se met ici en place : pour qu'une femme soit belle, elle doit être élégante. C'est le même phénomène qui se produit chez Valentino, chez qui la féminité dépend de l'élégance, comme nous le

<sup>337</sup> <http://madame.lefigaro.fr/mode/defiles/femmes/2/35-defile-emanuel-ungaro>

verrons plus tard. Au centre du dispositif des valeurs, les valeurs propres à la couture sont responsables du bonheur de la femme. C'est ainsi que le monde onirique devient moderne et actuel. La couture n'est pas traitée en termes de rigueur comme c'est le cas de Gaultier, mais devient l'occasion de parler de voyage et de faire rêver.

#### 4.1.8. DIOR (02-03)

« John Galliano est un peu le Brachetti de la couture. Un super-transformiste capable d'interpréter à un rythme d'enfer tous les folklores du monde, révélant au passage leur **beauté et leur noblesse**. Sous les **rythmes assourdissants et dynamiques** de la troupe japonaise Za Ondekoza, John Galliano virevolte de Laponie en Afghanistan, de Paris, Moscou, ou Pékin. Il n'est pas à un tour de magie près. Ses vestes aux manches démesurément longues, donnent l'impression d'avoir emboîté deux corps l'un dans l'autre, celui d'un militaire avec un corps de femme. Ou encore la taille, remontée à l'extrême, faisant prendre une bien étrange hauteur à la silhouette. Sur le podium de l'hippodrome d'Auteuil, une époustouflante sarabande fait oublier pour un temps le réel. Un vrai délire en technicolor avec vraies gymnastes vêtues de tutus de poupée de foire, et de fausses Laponnes en bottes d'esquimaux et chaussettes enfilées dans les sabots, personnages spectaculaires avec leurs coiffes de horse guards roses, et jaunes fluos. Ce convoi-là, manteaux de cirque, paletots en brocards et houppelandes brodées aux petits points nous fait revenir au temps des ballets russes. On sort énergisé par cet indomptable, les yeux agrandis à force de faire le plein d'images. Pas d'inquiétude. Les clientes de Dior et son prêt-à-porter feront le tri<sup>338</sup> ». Par Virginie Mouzat, Le Figaro, le 02.07.2001

Dior (2002-2003) (*beauté et leur noblesse ; rythmes assourdissants et dynamiques*)

Le sème /élite/, inhérent à 'noblesse' (et afférent à 'beauté', car elle a comme contraires le commun et le vulgaire) est activé par assimilation dans 'beauté'. La valeur esthétique gagne en /dynamisme/ et en /intensité/ par propagation de ces sèmes inhérents à '*rythmes assourdissants et dynamiques*'.

---

<sup>338</sup> <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002-01-26/2002-01-26-27830>

#### 4.1.9. GIVENCHY (03)

« Comme quoi tout vient à point à qui sait attendre ! Julien Macdonald trouve enfin ses marques chez Givenchy et signe pour la maison sa **plus belle** collection couture, placée sous le sceau du **sexy chic**. Ouverture hommage à l'élégance des créations d'Hubert de Givenchy avec de séduisantes robes de cocktail noires baptisées " Audrey " ou " Dinner at Tiffany's ". Lignes très près du corps aussi pour les tailleurs-pantalons : rayures tennis, mais aussi rayures de python ou nervures d'organdi. Les tailles sont enserrées pour une féminité exacerbée... Macdonald n'oublie pas pour autant son goût prononcé pour le sexy et le show off (plus mesuré cette fois-ci) : les tailleurs-jupes et les robes du soir se découpent pour laisser entrevoir la peau, les robes grand soir prennent des accents très Vegas. Un splendide travail de couture, un habile mariage entre l'héritage maison et la verve d'un couturier enthousiaste<sup>339</sup> ».

Laurent Rojot :

Givenchy (2003) (*sa plus belle, sexy chic*)

La *beauté* dans sa forme la plus intense, et qui est de l'ordre du sublime, sert à valider et sanctionner une autre valeur, spécifique au style de la maison Givenchy<sup>340</sup> : le *sexy chic*.

#### 4.1.10. VALENTINO (02-03)

« PARIS, juillet 10, 2002 – Now here's a picture: Sean Combs, sporting a major diamond cross, lined up in the same row alongside Marie-Chantal of Greece and Gwyneth Paltrow. They came together to worship at the feet of one of the great masters of haute couture propriety, Valentino Garavani. Valentino's couture, of course, is not even a shade rock 'n' roll; it's his generous, elegant femininity that elicits this multigenerational respect. Paltrow even felt moved to pull out her own camera and take a few snaps.

This season, even Valentino took a tiny step toward the dark side that so many other designers are embracing, by making the snake a central motif and working it as a symbol both of Eve's temptation and of elegance, as it's seen in Chinese mythology. Snakes were coiled around heads, clasping waists or entwined on wrists and throats as jewelry. Upswept eye makeup and twisted chignons likewise suggested a bit of wickedness, but ultimately nothing diverted Valentino from his primary goal of making women look gorgeously pretty.

---

<sup>339</sup> ([http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=307&id\\_saison=6](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=307&id_saison=6)).

<sup>340</sup> Chez Givenchy le parcours d'un nouveau créateur dans une maison de couture avec une longue histoire.

*Capes were a major design element; in daywear, they appeared in place of coats, or as half capes incorporated into suit jackets. For evening, they became sheer, glittering and fragile, thrown delicately over dresses or bustiers and pants. A chinoiserie theme ran through the collection, putting Valentino squarely into the resurging glamour trend. Embellished coats, patterned like lacquered cabinets, a black satin Chinese pantsuit trimmed with mink, and fluid high-necked sequined tunics over trousers looked beautifully chic. He rounded out the repertoire with a series of black lace and velvet gowns and topped it off with his signature red-hot finale dresses. If this is her temptation, then womankind's done for, all over again<sup>341</sup>.*  
 – Sarah Mower »

Valentino (2002/2003): (*gorgeously pretty, beautifully chic*)

Nous constatons qu'il y a deux couples de valeurs d'intensité élevée ou faible. Le couple '*gorgeously*' d'une intensité élevée) *pretty* (intensité faible), auquel succède le couple '*beautifully*' (intensité élevée) '*chic*' (intensité faible).

Une « contamination » des sèmes d'intensité forte de '*gorgeously*<sup>342</sup>' et '*beautifully*' affecte respectivement '*chic*' et '*pretty*<sup>343</sup>' (intensité faible). Le sème /intensité/ inhérent à '*gorgeously*' est propagé par assimilation à '*chic*'. Le sème /atonie/ inhérent à '*chic*' est inhibé et remplacé par le sème d'intensité qui lui est afféré en contexte. Le sème /intensité/ inhérent à '*beautiful*' est propagé par afférence à '*pretty*'.

Le transfert d'énergie entre les valeurs esthétiques et socio-esthétiques montre leur rapport très étroit. Les valeurs esthétiques pour la collection Valentino 2002-2003 ajoutent des degrés d'intensité aux valeurs socio-esthétiques.

#### 4.1.1.1. Bilan sur la valeur de la beauté en discours

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la beauté, en langue, constitue une valeur qui « déploie » des degrés d'intensité (magnifique, sublime) sur l'axe syntagmatique.

En discours, on constate que la beauté a tendance à être poussée au degré le plus intense. Ceci crée des effets d'hyperbole. Elle est associée à l'/espace/ ('dreamlike

<sup>341</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2002CTR/review/VALENTIN>

<sup>342</sup> *Glamor(ous)* : 1) charm or enchantement ; **power** of beauty or romance to move the feelings. 2) alluring beauty or charm, often with sex-appeal. (Dictionary of Current English. Oxford Advanced Learner's of Current English, AS Hornby, Oxford University Press, 1982).

<sup>343</sup> *pretty* = pleasing and attractive **without** being beautiful or magnificent. (Dictionary of Current English. Oxford Advanced Learner's of Current English, AS Hornby, Oxford University Press, 1982).

world', 'beauté exotique'), l'émotion/ ('aching') et à un contexte dynamisé par d'autres termes d'intensité élevée ('extravagance', 'rocking').

- UNGARO ET LACROIX :

Lacroix et Ungaro sont des maisons de couture régies par les valeurs esthétiques. Pour Ungaro, la beauté est associée à un voyage spatio-temporel, qui sollicite la collaboration du souvenir et de l'imaginaire. L'émotion dégagée est recherchée dans les espaces-temps qui sont, dans l'imaginaire collectif, en association forte avec la couture (*Belle Epoque*). La beauté pour Ungaro devient synonyme de femme habillée couture. La beauté suscite donc un sentiment assez neutre. Le spectateur ne se sent pas impliqué au niveau affectif, car il n'a pas de souvenirs personnels concernant les périodes évoquées. Lacroix associe, lui aussi, la beauté avec le mode onirique. Cependant, contrairement à Ungaro, chez qui l'effet de présence est éloigné de l'émotion, Lacroix recherche l'émotion dans les expériences déjà vécues (implication directe du spectateur) et très chargées émotionnellement (*l'enfance*). Les sensations euphoriques sont intensifiées par des effets de synesthésie (*couleurs sucrées*). La sollicitation de tous les sens déclenche le mécanisme de la mémoire et fait durer la sensation agréable plus longtemps. La différence de traitement de la valeur esthétique chez Ungaro et Lacroix réside dans le fait que le premier utilise l'émotion dans des domaines propres à la haute couture. Alors que le second se sert de la couture pour procurer du plaisir. Ce qui compte pour Ungaro c'est la couture en elle-même, tandis que pour Lacroix c'est l'émotion.

- GAULTIER ET LACROIX :

Chez Lacroix et Gaultier, les valeurs esthétiques deviennent le lieu de prédilection d'expression de la présence. La beauté facilite l'expérience du sensible.

- GAULTIER ET VALENTINO : Pour Gaultier et Valentino, la beauté est somatisée et explorée comme une expérience vécue dans son intensité extrême (*aching, breathtaking*). L'émotion est retrouvée dans sa forme absolue. La beauté devient donc un lieu d'expression de la phorie et de la présence.

- DIOR : Pour Dior, la beauté, associée à la noblesse devient la valeur suprême.

#### 4.1.2. MAGNIFIQUE

##### 4.1.2.1. DIOR (01-02)

*« PARIS, juillet 7, 2001 – The Parisian skies may have been gray and overcast for the opening of couture week, but there wasn't the faintest trace of a cloud over Christian Dior's magnificently colorful collection. John Galliano, a master at cross-referencing diverse cultures and time periods, was in top form this season with his Middle Eastern, Indian and Himalayan extravagance.*

*With a string orchestra from the National Opera of Paris playing live in the background, a defiant troop of militants took to the stage wearing stern military jackets, embroidered lace dresses, chic djellabas, hooded tunics and Palestinian-inspired shirts. "I put an emphasis on separates, treating couture like you would sportswear," said Galliano. His chic rebels next embarked on a virtual jaunt to Goa, donning feather-light "peace and love" tie-dye and rainbow dresses embellished with acid butterflies, cartoon characters, smiley faces, and tongue-in-cheek messages like "Trance" and "X-ta-sea." For the grand finale, Galliano's psychedelic globetrotters sported sheepskin trenches, quilted patchwork coats, silk kimonos, massive fur boots, and a variety of asymmetric, distressed suedes and leathers. "I call it Barbie Goes to Tibet," said the designer of his eclectic sartorial cocktail. Uplifting and exuberant, the Dior show proved that fun and serious fashion are not incompatible. "All the ethnic research was great inspiration,"*

said Galliano. "But ultimately, the collection is about the lyricism of fabrics and clothes." »<sup>344</sup>

DIOR (2001-2002) : (*chic rebels: magnificently colourful collection extravagance chic rebels, uplifting, excess, fun and serious uplifting and exuberant, et ethnic research, lyricism*)

Dans cette juxtaposition des valeurs, les sèmes /lisse/ et /aphorique/ inhérents à 'chic' et 'serious' sont inhibés et ensuite remplacés en afférence par les sèmes /dynamisme/ et /énergie/ inhérents à 'extravagance', 'uplifting', 'excess', 'fun' and 'exuberant'. Le groupe nominal 'magnificently colourful collection' acquiert lui aussi par propagation en contexte les sèmes d'intensité forte. La valeur magnifique se trouve poussée vers les limites de la beauté et se rapproche ainsi du sublime, une valeur avec de grands effets de présence. L'atténuation ou plutôt la canalisation des forces intenses est atteinte avec les sèmes /poéticité/ et /douceur/ inhérents à 'lyricism' et le sème /recherche/ inhérent à 'ethnic research'.

L'échange d'énergies entre des grandeurs différentes « assouplit » et rend plus enthousiaste l'aspect sérieux du travail de recherche exigé pour la haute couture. La mode est le lieu où Galliano (pour Dior) exprime ses propositions révolutionnaires relatives à la question de la femme.

#### 4.1.3. SUBLIME

##### 4.1.3.1. UNGARO (03)

« Emanuel Ungaro : Pour ce rendez-vous tant attendu, Emanuel mêle les couleurs pastel à des tonalités criardes Rock n'Roll. La collection est autant inspirée de la Belle Epoque que des Rolling Stones ! Les matières émerveillent : satins imprimés, sarouals de mousseline, dentelles perlées... Le travail des coiffes impressionne : les larges capelines dans des tissus sublimes... Merci Monsieur Ungaro<sup>345</sup> ! »

<sup>344</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2001CTR/review/CDIOR>

<sup>345</sup> [http://www.aufeminin.com/mode/hc03ete/part1\\_ungaro.asp](http://www.aufeminin.com/mode/hc03ete/part1_ungaro.asp)

Ungaro (2003) (*pastel à des tonalités criardes Rock n'Roll émerveillement (matière, travail), tissus sublimes. Merci Ungaro...*)

Le sème /énergie/ inhérent à 'criardes' et 'rock n'Roll' est propagé par afférence à 'sublimes', 'émerveillement' et 'pastel'. En revanche, le sème /divin/ inhérent à 'sublime' propage à son tour des effets d'une qualité supérieure à ces valeurs fortes.

#### 4.1.3.2. LACROIX (01)

« Du bonheur à l'état pur! Merci Christian Lacroix !!

*Décidemment, c'est la star incontestée de ces collections! Cela fait plusieurs années qu'il fait maintenant partie des plus grands, et on peut même faire de lui un égal d'Yves Saint-Laurent!*

*Il continue ici ses explorations dans des coupes géométriques. Avec l'art de détourner les tissus de leur emploi traditionnel: un costume trois pièces rayé (à gauche) devient un fourreau échancré jusqu'à la taille, alors que le gris de la tenue est contré par un pantalon à carreaux rouges et blancs. Le thème de la gitane revient, revu et corrigé par une superposition très graphiques de tissus acidulés (à droite).*

*Ligne plus moderne avec des tissus brillants, voire phosphoréscent, et une robe noire à pois blancs (à droite), toujours compense par le rouge d'une veste en cuir aux épaules pointues -qui va s'arracher!-, par contraste avec les pois. Enfin, la palme de la tenue "Barbarella" lui revient (à gauche), avec une -sublime!- tenue corset et cuissardes adoucie par un large col asymétrique et froufroutant!<sup>346</sup>*

*Bravo! Encore! »*

*LACROIX (2001) (Sublime tenue-corset et cuissarde adoucie par 1 large col asymétrique et froufroutant. Bravo encore !)*

Ce qui caractérise la juxtaposition des valeurs est un transfert d'énergie entre le sème /innocence/ inhérent à 'sublime', 'adoucie' 'asymétrique' et 'froufroutant' d'une part et le sème /sexualité/ inhérent à 'corset', et 'cuissarde'. L'échange sémique assure la baisse du degré d'intensité dans le sème /sexualité/ et la modernisation du sème /lisse/ afférent à 'sublime'. L'/agressivité/ sème afférent à 'cuissarde' et 'corset' est inhibée et le sème /douceur/ oriente la sexualité vers la sensualité par afférence contextuelle.

---

<sup>346</sup> <http://jblebert.free.fr/haute coutureete2001.htm>

D'autre part, le /sublime/ gagne en intensité, en force et modernité par propagation du sème /sexualité/.

#### 4.1.3.3. HAUTE COUTURE (02-03 COMMENTAIRES GENERAUX)

*Vertige de sensualité : Sensuelle, troublante voire provocante, la haute couture sublime plus que jamais le corps de la femme*<sup>347</sup>

L'ensemble des collections est caractérisé par une gradation émotive propagée par afférence à 'sublime'. Le sème /intensité/ inhérent à 'vertige', 'troublante' et 'provocante' souligne le même sème inhérent à 'sublime'.

Le 'sensuelle, troublante voire provocante' donne un rythme ascendant et met en juxtaposition des valeurs thymiques, telles que le *trouble* et la *provocation*. Ainsi, la sensualité est réorientée vers des axes thymiques. Aux limites d'une valeur esthétique et d'une valeur pathémique, la sensualité est dotée du sème /dynamique/ et représente une valeur en soi, avec des degrés et des seuils en elle-même.

#### 4.1.3.4 VALENTINO

*« Déception chez Valentino. Alors que le couturier italien nous ravissait lors de son dernier prêt-à-porter, fleurant avec les inspirations militaires et casual pour mieux les sublimer, sa collection haute couture manque de fraîcheur et de modernité. Le couturier vise cette fois-ci la frange la plus conservatrice de sa clientèle. Amoncellements de rosaces de mousseline sur les robes du soir, fourreau de satin drapé et brodé, évasé d'un grand volant flamenco, association en ton sur ton beige et marron d'une robe de mousseline et d'un manteau de satin, tous deux empesés d'imprimés fleuris... Valentino sait faire plus "jeune". Il le montre avec un tailleur-jupe en croco blanc et ses redingotes de tulle entièrement brodées, portées sur pantalon de soie sauvage, qui séduiront toutes les générations. L'inspiration indienne apporte un peu d'exotisme et de couleur.*

<sup>347</sup> <http://www.aufeminin-mail.com/17-07-02-special-defiles-haute-couture.htm>

*Et l'on reste impressionné par l'excellence des ateliers : qu'il s'agisse des coupes ou des broderies, tout est parfait»<sup>348</sup>.*

VALENTINO (2003) (*mieux les sublimer, manque de fraîcheur et de modernité*)

La collection de Valentino est caractérisée par un échec. La présence du sublime n'est pas suffisante pour que la collection soit réussie, car les deux autres paramètres nécessaires pour la haute couture, la modernité et l'évolution avec l'air du temps, ne sont pas respectés. Avec cette collection, se pose nettement le problème d'une maison de couture à longue tradition qui à cause de son profil conservateur a du mal à s'adapter aux tendances du moment.

#### 4.1.4. COMMENTAIRE SUR LES VALEURS (SUPERLATIFS DE LA BEAUTE) : MAGNIFIQUE-SUBLIME

Nous avons remarqué que le magnifique en discours est dirigé vers les extrémités (= le sublime). Le sublime en discours se retrouve en contexte avec des sèmes d'une intensité élevée (effet d'hyperbole).

## 4.2. VALEURS SOCIO-ESTHETIQUES

### 4.2.1. ELEGANCE

#### 4.2.1.1. VALENTINO (03)

*« Juste après Valentino nous le prouve une fois de plus. Son étiquette est une garantie. Une façon de dire au milieu de la mode et à ceux qui l'observent "mes clientes ne changent pas, les filles de leurs filles me sont fidèles, moi aussi". A partir de là, - presque - rien ne change.*

*Valentino Garavani ne cédera jamais. Les saisons subissent quelques microvariations. Mais rien qui perturberait le calme lisse de l'élégance du gentleman romain. Il ouvre le show en blanc et pose d'emblée ce que seront ses refrains, insertions de charmeuse en pointes plissées et cordons en argent en guise de fermeture. La manche est au coude, parce que c'est l'été et que là où d'autres sont fétichistes des fesses, lui l'est des poignets*

---

<sup>348</sup> [http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=302&id\\_saison=6](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=302&id_saison=6).

*et des chevilles. Ça paraît un détail, mais c'est un des stigmates immanquables de la façon* *Valentino.*

*Les drapés de satin blanc sur lainage blanc s'allongent en asymétrie sur le buste, le leitmotiv de la maille d'argent croisé en laçage de corset revient régulièrement. D'autres envoient tout de suite de la jambe à l'air et un mouchoir de mousseline en guise de garde-robe, Valentino construit sa collection de 53 modèles en commençant par manteaux et tailleurs. Il sait à qui il a affaire. Il ne cède jamais à la facilité mais succombe parfois à ses habitudes. Ses fidèles ne lui en veulent – toujours pas».*<sup>349</sup>

VALENTINO (2003) (*le calme lisse de l'élégance ; une garantie ; mes clientes ne changent pas ; filles me sont fidèles ; A partir de là, - presque - rien ne change*)

Dans la juxtaposition des valeurs, est activé le sème /atonique/ inhérent à 'lisse', et 'calme' est assimilé à 'élégance'. Cette atonie émotionnelle évite les débordements affectifs qui déstabiliseraient la clientèle qui lui est fidèle. La maison Valentino procure un sentiment de rassurance et provoque des effets de présence par les rythmes d'intensité.

#### 4.2.1.2. GAULTIER

*« L'impossible M. Gaultier*

*Ce gavroche, qui se compare de lui-même à une petite couturière de quartier, sans prétention artistique, est un battant : JPG = Je Peux Gagner*

*Deux étiquettes en apparence contradictoires lui collent à la peau comme son maillot de marin. L'une, en tag: «Jipégé, enfant terrible de la mode». L'autre, en calligraphie penchée : «JPG,roi de la couture Parisienne». Roi, Jean-Paul I l'est, incontestablement, depuis l'abdication de Saint Laurent à l'automne dernier. Il en était l'héritier naturel. «Le plus grand après Yves», disait de lui Pierre Bergé du temps du règne d'YSL. Et même si depuis, selon lui, pour la haute couture, «il n'y a plus d'après», l'après est brillamment assuré. «Gaultier est le designer le plus doué de notre temps », confirme le «New York Times». Véritable «couturier superstar», tel que l'expose actuellement à Paris le Musée de la Mode et du Costume. Il en a le statut, conféré par la Chambre syndicale de la couture Parisienne: il est désormais dans le saint des saints des dix membres officiels. Et la stature, acquise par défi. Approché par Bernard Arnaud pour prendre la direction artistique de Dior, il se voit préférer John Galiano et proposer la maison Givenchy, en guise de «prix de consolation». «Dior, Saint Laurent, Chanel, oui, oui, oui, mais pas Givenchy». Vexé, il repousse l'offre et retrousse ses*

<sup>349</sup>[http://www.lefigaro.fr/dossiers/adv/figaro/mode/\\_art/mode\\_defile2003dior\\_vmouzat\\_210103/mode\\_de\\_file2003gaultier\\_vmouzat\\_220103.htm](http://www.lefigaro.fr/dossiers/adv/figaro/mode/_art/mode_defile2003dior_vmouzat_210103/mode_de_file2003gaultier_vmouzat_220103.htm)

manches rayées. Il va montrer ce qu'il sait faire. Sans frime, ni bluff. Magistrale démonstration en 1997 pour sa première collection de haute couture. Gaultier le rigolo ne rigole pas avec la coupe, qu'il veut juste, les volumes, équilibrés, les finitions, rigoureuses. Talent et maîtrise exceptionnels. «L'ennemi de la mode, dit-il, c'est le temps. Mais le temps, c'est l'ami du luxe.» Tandis que d'autres feront de la couture surenchère, il misera sur l'élégance et la perfection. Sa prochaine collection couture a défilé le 11 juillet. Thème: l'un de ses favoris, poussé à l'extrême, le féminin-masculin illustré par «les Hussard(e)s». Non pas sur le toit, mais au premier étage de son petit immeuble en voie de restauration au 325 de la rue Saint-Martin, adresse qui a servi de QG à Lionel Jospin durant sa campagne présidentielle. «Hors de question de m'installer dans un quartier couture, dit cette réplique masculine de "la petite fille de Français moyens". J'y ai fait replacer une vieille enseigne dénichée au grenier: "A l'avenir du prolétariat!"» Son père était comptable, sa mère secrétaire, et sa grand-mère coiffeuse, masseuse, magnétiseuse et tireuse de tarots. Couturier, lui, il l'est depuis l'âge de 6 ans. Depuis qu'il habille Nana, son nounours mannequin vedette, en Balenciaga, le jour du mariage de Fabiola, «Une vraie drag queen»! Depuis qu'il feuillette en se léchant les doigts «le Petit Echo de la Mode» de maman. Qu'il allume ses clignotants bleus sur un corset découvert dans l'armoire de mamie Marie. Qu'il fait le tour des classes, puni par l'institut, son croquis de femme en bas résille épinglé dans le dos, «Mon premier défilé»! Qu'il fantasme sur «Falbalas» – «Sans rire, ça m'a fait pleurer» – et frétille sur «Dim, Dam, Dom». Qu'il inonde d'esquisses toutes les maisons de couture. Qu'il tend les épingles par la pointe dans les ateliers de Cardin, d'Estérel, de Patou. Depuis qu'il coupe des manches pagode sur les bras d'Yvette Horner et des cônes en velours sur les seins de Madonna. Qu'il habille de chic canaille les personnages d'Almodovar, de Besson, de Greenaway. «Je suis une petite couturière de quartier», sourit ce gavroche qui n'a jamais affublé son métier de la moindre connotation artistique. Parisien, Gaultier (dites-le, comme lui, avec un l, comme Gaule) l'est dès qu'il voit le jour à Arcueil, en 1952. Parigot du dimanche lorsqu'on l'emmène au Rex voir «la Féerie des eaux» avant l'ouverture du grand rideau. «Paris était comme une gourmandise», salive-t-il. Tout ce qui est «clicheton», il l'avale avec délectation. Le Paris de la Môme aux Boutons et de la Goulue, de Kiki de Montparnasse et du Désossé. Le Paris poudré des cartes postales du début du siècle, colorisées main, des vieilles merceries et des vitriers à la criée. Le Paris villages habite ses collections successives qu'il nomme «Barbès», «French Cancan», «La concierge est dans l'escalier», «les Japonaises au Louvre», «French gigolo», «les Existentialistes», «Gauguin en goguette»... Dire que JPG est un enfant est un euphémisme. Il a beau avoir 50 ans cette année, et tous ses rêves de gosse qui tour à tour se réalisent, il garde, intacts, ses émerveillements et ses exubérances. Sa énième collection est comme la première: «Un élan amoureux ». Enfant terrible ? On l'a beaucoup dit. C'est vrai qu'il n'a pas arrêté d'étonner, de détoner. De détourner et de décaler. Et de piaffer: «Je ne regrette rien» puisque, dans tous ses métissages, «Y a d'la joie». Mais, enfant timide, qui s'est affirmé à travers un métier qu'il exerce en créateur surdoué et bosseur acharné: «Faire de la mode m'a permis d'être moi-même.» Enfant gourmand, aussi, les papilles constamment en éveil: «Certaines couleurs, certains tissus évoquent en moi quelque chose de gustatif. Ils me procurent un véritable plaisir salivaire.» Enfant obstiné, surtout, qui gravit une à une les marches sans s'essouffler. Vingt-cinq ans de prêt-à-porter et cinq de couture. Trois parfums au top ten européen. Une alliance

«courtoise et enrichissante» avec Hermès, qui lui ouvre le marché mondial. Et toujours le fou rire: «J.P.G. = Je Peux Gagner»<sup>350</sup>. M. R. »

GAULTIER (élégance et perfection)

Le sème /perfection/ oriente (*assimilation*) l'élégance vers la perfection de la couture.

Le sème /intensité/ est ainsi porté sur la couture (coupe, couture)

#### 4.2.1.3. VERSACE (01)

- « PARIS, janvier 20, 2001 – Haute couture is the opportunity for designers to try out new concepts, indulge their most extravagant fantasies and create exquisite clothes for a lucky few. For Donatella Versace, it is also the perfect excuse to flaunt her hyper-sexy, celebrity-mad vision of fashion at the highest decibel level. As usual, Hollywood A-listers lined her front row: Lil' Kim turned up in platinum, logo-ed hair extensions and a mottled fur; Salma Hayek dazzled in copper paillettes; Pamela Anderson, barely contained in a sequined tube top, drove the paparazzi to a frenzy.

*It was a fitting prelude to a feisty and flamboyant collection based on the structured, highly tailored silhouette of a '40s diva: pinched waistlines, strong shoulders, strict pencil skirts and tight corsets. Versace updated her pinup girls with Afro hair, Blade Runner makeup and striking chromatic combinations—witness her black feather bolero jacket with high-waisted skirt and matching bumblebee top.*

*Other highlights included Oscar-ready see-through lace dresses with visible boning, a striking tortoise-shell shirtdress and several racy harlequin-print cocktail numbers—a must-have for those on the hunt for a new and improved husband. Dizzying two-tone stiletto mini-boots, geometric evening bags and enormous, interwoven circular totes added to the over-the-top mood of outrageous elegance»<sup>351</sup>.*

VERSACE (2001) (outrageous elegance, hyper-sexy, celebrity-mad vision of fashion at the highest decibel level)

La majorité des grandeurs ('extravagance', 'fantaisies', 'outrageous' et 'hyper sexy') qui se juxtaposent sont marquées par le sème /intensité extrême/. Le 'hyper sexy' issu

---

<sup>350</sup> [http://archives.nouvelobs.com/voir\\_article.cf.m?id=58658&mot=couture](http://archives.nouvelobs.com/voir_article.cf.m?id=58658&mot=couture)

<sup>351</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2001CTR/review/VERSACE>

de l'univers limite pourrait activer par assimilation le (anti-)sème /vulgarité/ et franchir le seuil d'acceptabilité. L' 'élégance' par activation et propagation du sème /mélioratif/ dans le contexte assure le maintien de la sexualité dans les limites de l'acceptable. Le sème /festif/ inhérent à 'extravagance' et 'fantaisies' est propagé dans le contexte et canalise l'énergie sexuelle. L'élégance est aussi dynamisée et modernisée, grâce à la propagation des sèmes /intensité/ et /vivacité/ inhérents à 'outrageous' et 'extravagance'.

#### 4.2.2. CHIC

##### 4.2.2.1. DIOR (01-02)

DIOR (2001-2002) (*chic rebels (magnificently colourful collection. Extravagance, chic rebels, uplifting and excess, fun and serious, uplifting and exuberant*)<sup>352</sup>

Dans le contexte de la collection Dior 2002-2003, le sème /atonie/ inhérent à chic est inhibé et ensuite remplacé par le sème /intensité/ inhérent à 'rebels', 'extravagance' 'uplifting', 'excess', 'fun' et 'exuberant'. Ce qui importe, donne la force ou même transforme d'autres valeurs, c'est l'esprit de révolution et d'innovation ('rebels'). Le caractère /strict/ et /sérieux/ de la recherche derrière la haute couture est adoucie par la présence de l'atmosphère festive et énergétique du contexte.

##### 4.2.2.2. UNGARO (02-03)

« Adepte des mélanges peu orthodoxes de tissus et d'imprimés, Emanuel Ungaro décline son credo dans sa version la plus opulente, avalanche de broderies à l'appui. Les clientes feraient bien d'organiser des soirées de gala sous les tropiques, car elles n'auront guère que quelques extravagantes fourrures pour se réchauffer. Emanuel Ungaro envisage en effet l'hiver plutôt réchauffé avec des jupes mini portées avec des cuissardes et des fourreaux de soie, de mousseline ou de dentelle fendus haut sur la

---

<sup>352</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2001CTR/review/CDIOR>

*cuisse. Et pourquoi ne pas proposer pour ces somptueuses soirées un thème ethnique-chic : les modèles de la collection seraient encore plus appropriés. Inspirations venues d'Orient et d'Arabie s'entrechoquent pour renforcer le sentiment d'accumulation des effets. Un style qui a ses adeptes, poussé à son paroxysme.*<sup>353</sup>  
*Laurent Rojot »*

UNGARO (2002-2003) (*ethnique chic*)

Le sème /nonchalance / inhérent à 'ethnique' est virtualisé et est remplacé par le sème /élégance/ inhérent à 'chic' par propagation du contexte.

4.2.2.3. GAULTIER (02-03)

*« Saison après saison, Jean-Paul Gaultier enfonce le clou : la haute couture a un avenir, plutôt brillant - avec lui en tout cas. Digne héritier des plus grands, il a su donner à ce métier ses nouvelles lettres de noblesse. Sans tomber dans la couture spectacle, il sait doser les justes proportions d'extravagance et de coups d'éclat, tout en respectant l'esprit de la haute couture : mettre la femme en valeur, la faire rêver. Le tout avec un style inimitable : un nouveau chic malicieux, servi par une remarquable exécution des ateliers. Pour l'hiver, Gaultier retravaille son registre masculin-féminin : chemise chair brodée façon poitrine dévoilée et amples tailleurs-pantalons rayures tennis, faussement stricts car pas complètement opaques. Le peps de la collection vient de l'inspiration prussienne : les vestes de cosaques sont bordées de plumes, en croco ou en mousseline. On retrouve des brandebourgs ciselés sur une robe entièrement pailletée ou sur le décolleté d'un fourreau de velours noir, dévoilant ce qu'il faut de poitrine. Pour le reste, autant de propositions réalistes pour un vestiaire grand luxe : de la veste façon queue de pie en croco à la marinière d'hiver alternant voile noir et bandes de vison. Si l'on s'inquiète de la pénurie de clientes couture, comptons sur Gaultier pour en attirer de nouvelles<sup>354</sup>.  
*Laurent Rojot »**

<sup>353</sup>[http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=172&id\\_saison](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=172&id_saison)

<sup>354</sup>[http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=175&id\\_saison=4](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=175&id_saison=4)

GAULTIER (2002-2003) *un nouveau chic malicieux*///-(2002-2003) *chic canaille*<sup>355</sup>

L'ensemble du style de la maison Gaultier active la valeur socio-esthétique /chic/. La /rigueur/ de la couture (*doser les justes proportions*) est dynamisée par le sème /ludique/ inhérent à 'malicieux'. Le chic, valeur d'intensité faible, peut accueillir en son sein, un transfert des dynamiques plus ou moins intenses. L'extravagance côtoie la rigueur et le dosage, le grain de folie rencontre le sérieux.

Gaultier inhibe ainsi les sèmes /atonie/ et /moralité/ inhérents au chic. Il propage par afférence le sème /péjoratif/ inné à 'malicieux' et à 'canaille' cf. *chic canaille*<sup>356</sup> ) au chic, ce qui provoque un détournement et un effet de surprise.

#### 4.2.2.3. GIVENCHY (03)

*(Sa plus belle collection haute couture, placée sous le sceau du sexy chic*<sup>357</sup> .Macdonald n'oublie pas pour autant son goût prononcé pour le sexy et le show off.

GIVENCHY (2003) (*sceau du sexy chic ; le show off*)

L'énergie (sexuelle) est activée aussi par 'splendide' et 'show off'. Le sème /mélioratif/ et /moral/ inhérent à 'chic' virtualise et remplace le sème /amoral/ afférent à 'la sexualité'. C'est ainsi que le sexy évite de tomber à la vulgarité.

#### 4.2.2.4. VALENTINO (03)

*« Torrente et Valentino : Deux noms célèbres pour leur travail sexy des matières et des formes. D'un côté la maison française avec laquelle on se promène dans des jardins*

<sup>355</sup> [http://archives.nouvelobs.com/voir\\_article.cf..m?id=58658&mot=couture](http://archives.nouvelobs.com/voir_article.cf..m?id=58658&mot=couture)

<sup>356</sup> [http://archives.nouvelobs.com/voir\\_article.cf..m?id=58658&mot=couture](http://archives.nouvelobs.com/voir_article.cf..m?id=58658&mot=couture):

<sup>357</sup> [http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=307&id\\_saison=6](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=307&id_saison=6) (cf. citation complète ci-dessus).

*enchantés... (photo no 1, 2, 3, 4) de l'autre le chic italien associé au luxe sans limites, pour un fini on ne peut plus scintillant»<sup>358</sup>.*

VALENTINO (2003) (*le chic italien associé au luxe sans limites*)

Le sème /excessif/ activé dans '*luxe sans limites*' est propagé dans '*chic*'. C'est ainsi que le chic (d'intensité faible) gagne en intensité

#### 4.2.3. SYNTHÈSE-CHIC

Le /chic/ nuancé par le /sexy/ constitue la valeur de prédilection de la maison Givenchy (cf. '*belle collection : sexy chic*').

Le chic est une valeur non marquée qui donne la possibilité aux autres valeurs constituant le style de la marque, c'est-à-dire des valeurs spécifiques à la marque, de se manifester.

Chez Dior, le chic met en valeur le style révolutionnaire ('*chic rebels*'), chez Valentino le luxe ('*chic italien sans limites*') et chez Gaultier il prend une forme malicieuse ('*chic malicieux*').

#### 4.3. VALEUR SOCIALE-FÉMININE

##### 4.3.1. VALENTINO (03)

*« PARIS, janvier 20, 2003 – No doubt about it: women adore Valentino. When it comes to the big night in the spotlight, modern starlets flock to put themselves in the hands of the maestro. And why not? Nothing is cooler than old-school expertise when timeless femininity, refinement and sheer gorgeousness are on the agenda.*

*Come the next round of red-carpet events, expect to see the girls competing for first dibs on Valentino's Indian-inspired Spring couture collection. Options include a slew of*

---

<sup>358</sup> [http://www.aufeminin.com/mode/hc03ete/part1\\_T-valentino.asp](http://www.aufeminin.com/mode/hc03ete/part1_T-valentino.asp)

*ladylike white day suits, some with draped satin inserted at the torso, others with finely pleated flippy skirts. For early evening, it could be something from a group of Nehru coats, done with three-quarter sleeves, slim, precise pants and a delicate inner piece of barely there beaded chiffon. Drama queens, meanwhile, are spoiled for choice. Will it be the signature red waterfall gown, the sugared-almond pink with the crisscrossed violet ribbon or the pearl-gray satin with a covering of silver lace? Let the battle commence* <sup>359</sup>

– Sarah Mower »

VALENTINO (2003) (*timeless femininity, refinement; sheer gorgeousness; ladylike; drama queen*)

La féminité est une valeur neutre. Chez Valentino, elle fonctionne comme un attracteur qui accueille dans son champ les catégories qui soulignent les valeurs socio-esthétiques identitaires de la maison. Le sème/diachronie/ inhérent à ‘timeless’ active et souligne par assimilation les valeurs classiques de l’élégance. Ce qui compte chez Valentino, c’est le style personnel, permanent et stable plus que la mode, éphémère et de courte durée. Le sème de l’élégance, qui surdétermine la valeur sociale de la féminité, est activé par ‘refinement’, ‘sheer gorgeousness’, ‘ladylike’ et ‘drama’.

#### 4.3.2. UNGARO(03)

*« Pour l’été 2003, la femme haute couture Ungaro, arbore de larges capelines posées crânement sur le côté du visage et ornées de mille plumes, rubans de résille et autres colifichets. Elle est fière, insoumise et flamboyante, dans ses kimonos faits de superpositions de tissus (thème cher au couturier) : soie, satin et mousseline, aux imprimés géométriques, cachemire, ou fleuris. Elle s’épanouit dans ses pantalons d’hommes noirs à rayures blanches, ses vestes redingotes en dentelle pailletée et perlée, ou ses jolis fourreaux en mousseline noire torsadée et méchée. L’apothéose finale : une envolée de tulle, broderie, dentelle dévorée et guipure, tantôt blanc immaculé, tantôt rose fuchsia ou encore bleu turquoise, pour une série de robes de contes de fées »* <sup>360</sup>.

UNGARO (2003) (*La femme haute couture*)

---

<sup>359</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2003CTR/review/VALENTINO>

<sup>360</sup> [http://www.vogueParis.com/mode/defiles/Christian\\_Dior-616.htm](http://www.vogueParis.com/mode/defiles/Christian_Dior-616.htm)

Le sème /élégance/ inhérent à ‘*haute couture*’ est activé par assimilation dans ‘*femme*’. Le sème /féérique/ inhérent à ‘*contes de fées*’ rend le domaine de la haute couture plus /léger/ en atténuant son caractère sérieux et lourd. Pour Ungaro la femme est synonyme de couture et de rêve.

#### 4.3.3. UNGARO (01-02)

UNGARO (2001-2002) (*Les plus jolies femmes ; les plus somptueusement parées*)<sup>361</sup>

Pour Ungaro la beauté implique pour une femme d’être bien habillée. La féminité devient donc synonyme d’élégance.

*-«PARIS, janvier 21, 2003 – Amid incessant industry rumors—firmly rebutted by his bosses at LVMH—that he is about to leave Givenchy, Julien Macdonald staged a show meant to convince his critics that he has mastered the refinements of haute couture. For this make-or-break collection, he began by going back to basics, which for this house means the iconic clothes Hubert de Givenchy designed for Audrey Hepburn in the '50s. Macdonald opened the show with his renditions of two obvious choices: the little black dresses Hepburn wore in Breakfast at Tiffany's and Sabrina.*

*But where to go from there? Clarity of vision—and the conviction to develop within a single genre—has always been a problem with Macdonald's couture presentations. Last season his show was all sexed-up razzle-dazzle, staged against the flashing neon lights of a downtown red-light district. During another season, he presented couture as if he were an intellectual deconstructionist. In an arena dominated by the work of visionary designers, it is this inconsistency that has audiences confused.*

*Following the Audrey-toned opening, Macdonald reverted to sharp tailoring with an aggressive feeling, which put it closer to the hard-edged '80s than the romantic femininity making news in Paris this week. There were mannish three-piece pinstriped pant and skirt suits, accessorized with matching oversize trilbies. One white military suit came with silver metal bars bolted onto the front of the jacket, a play on frogging that gave the impression of a caged torso. Macdonald also made an effort to employ the techniques of couture by using rope details, cutouts, broderie anglaise, organza and lace to display flesh and female curves. It was certainly his best shot at adult sophistication thus far—but in a city that is breathing lightness, delicacy and color, the hardness of the look seemed strangely off track »<sup>362</sup>.*

<sup>361</sup> <http://madame.lefigaro.fr/mode/defiles/femmes/2/35-defile-emanuel-ungaro>

<sup>362</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2003CTR/review/GIVENCHY>

– Sarah Mower »

Les sèmes attribués à la maison Givenchy, /agressivité/ et /dureté/, activés dans ‘flesh’ sont incompatibles avec la tendance générale de la collection telle qu’elle est adoptée par les autres maisons de couture. Le jugement par le discours ‘off track’ condamne le manque de coordination avec les autres marques. Il est intéressant de noter ici que l’*adult sophistication* utilisé pour la collection de Givenchy a caractérisé la maison Gaultier pour la collection 2002-2003. Dans le contexte de la collection Gaultier, la maturité exprimée dans la sophistication était compatible avec l’esprit de l’époque.

#### 4.3.4. DIOR (01)

- « PARIS, janvier 22, 2001 – "Daughter, rouse yourself! Burst your bonds of mind and body!" read a '50s Wonder Woman cartoon strip by William Moulton Marston that was tacked onto John Galliano's inspiration board at Dior. "Marston laid out much of the groundwork for modern feminism," said Galliano, explaining his current obsession with the all-American superheroine.

*That obsession led to a visual history of comic-book liberation. "The show opening is about repressed postwar women," he added of the bespectacled, Pleasantville-inspired bookworms who populate the show's first few exits. "But through the clothes you can see hints of the liberated women they will become." Next came Galliano's rendition of Eisenhower-era suburbia: martini-marinated ladies lost in giant Empire-waist tulle confections embroidered with Brillo pads, teacups and other household items. (Nutty, to be sure, but the frilly gowns, ordered sans decoration, will make lovely wedding gowns for a resourceful few.)*

*When dowdy Diana Prince finally becomes Wonder Woman, she does so, according to Galliano, with all the verve of a demented heavy-metal cheerleader, replete with slashed concert gear.*

*The story concludes with Wonder Woman retiring to her birthplace, Paradise Island, where only women are allowed—and where one can enjoy the sun in ravaged Grecian dresses, ancient bits of fur and dusty Mad Max boots.*

*True, most socialites won't want to attend a Metropolitan Opera gala wearing a golden corset and a Lasso of Truth. But couture is as much about creative flights of fancy as it is about the customer—and thankfully, Galliano can always be counted on to deliver something a good deal more entertaining than perfectly cut chiffon.<sup>363</sup>*

– By Armand Limnander »

---

<sup>363</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2001CTR/review/CDIOR>

DIOR (2001) (*feminism*) ('50's Wonder Woman; modern feminism, American superheroine; Visual history of comic-book liberation. Opening; repressed postwar woman, liberated women, nutty, to be sure, when Wonder Woman, verve, concludes wonder Woman retiring birth place, enjoy ancient bits of fur and dusty Mad Max boots; Creative flights of fancy, more entertaining than perfectly cut)

La femme et la féminité sont abordées en termes de féminisme chez Dior. Le créateur Galliano vise la conceptualisation et l'abstraction ('modern feminism' et 'liberation') et ne conçoit pas la couture ('more entertaining than perfectly cut') de la même manière que peuvent la concevoir Gaultier ou Valentino, par exemple. Le sérieux de son travail réside dans l'innovation et la proposition. La haute couture devient pour lui le moyen d'exprimer ses idées autour de la femme.

Le sème /énergie/ inhérent à 'entertaining' 'nutting', et 'Creative flights of fancy' se propage au 'feminism' et rend ainsi l'approche intellectuelle voire politique de la mode moins statique et capable de provoquer des bouleversements.

#### 4.3.5 DIOR 2002-2003

-DIOR (2002-2003) (*emboîter 2 corps l'un dans l'autre, celui d'un militaire avec un corps de femme*<sup>364</sup>)

Le corps de la femme est traité comme une invention artistique. Le sème /sexualité/ afférent à 'femme' est inhibé et le sème /artistique/ est activé par propagation. Le /dynamisme/ sème afférent à 'militaire' est activé par propagation dans le contexte 'artistique'. Via la femme, Dior exprime sa façon de voir la couture comme un prolongement politique, ou un laboratoire où les conceptions prennent forme.

---

<sup>364</sup> <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002-01-26/2002-01-26-27830>

#### 4.3.6. DIOR (02-03)

*« De l'énergie à revendre. Cet homme a de l'énergie à revendre. Qui ? John Galliano, qui, chez Dior, nous balance dans l'oreille les rugissements d'un choeur de gospel ultra-chaud, devant un maître de chant swinguant à mort remixé live par le DJ Jeremy Healy. C'était de l'adrénaline pure.*

*Sur le podium, même jus, bien ficelé, envoyé sans faillir, sur un tapis de paillettes pur glam. Au premier rang, les habituels people rutilants 100 % Dior se demandent jusqu'où tout cela va aller. Galliano a plus d'une trouvaille en tête, sous sa coiffe de plumes blanches. Plus encore que tous les labos de tendances réunis.*

*Mille idées par passage, 47 modèles. Faites le compte. Bernard Arnault une fois de plus tient là son réservoir à tendances. Etourdissant, du coupe-vent militaire doublé orange gonflé par la bourrasque aussi léger qu'un souffle à l'ampleur montée sur mousse (une technique inédite pensée par John) d'une robe bustier à traîne parachute.*

*Quoi d'autre ? Une néo-minaudière, un microsac, faufilé dans le show à la main des mannequins sur lequel la lumière s'accroche en un éclair. Un petit sac ergonomique glissé sur pouce, calé dans la main, moulé dans la résine, gainé tout chrome. Une vraie altère. Il fera école, c'est certain, comme l'un des prochains fleurons de l'écurie déjà bien garnie des sacs maison.*

*John Galliano n'hésite ensuite ni à poser sous le ventre gonflé de Rhodoïd métallisé violet d'une femme totem africaniste un jupon au plissé tranché vif, ni à soulever sur un ventilateur un ample trench de caïman brun, aussi fragile que du papier. A l'occasion, on admire le travail de broderie de raphia sous les jupes propulsées au-dessus du ventilateur.*

*La référence à une nouvelle Marilyn, plus mec, plus forte, sur la bouche de métro du film 7 ans de réflexion n'échappe à personne. Sa Marilyn à lui ce serait plutôt Kate Moss absente pour cause de grossesse. Il s'est demandé souvent comment elle aurait pu interpréter la collection. La réponse est là. Un mélange de styles construit de réminiscences au cinquième degré, tirés de l'âge d'or d'Hollywood des années 40.*

*Galliano a fouillé les archives des grands studios de Los Angeles. Les folles semelles compensées en témoignent, mais surtout le jersey de soie ou le satin georgette, sensuel, liquide comme un vernis, noué, ajouré, travaillé en lanières puis assemblé en macramé, infernal de subtilité et de complication, servi par des doigts que seuls les ateliers Dior pouvaient réaliser »<sup>365</sup>.*

DIOR (2002-2003) (femme totem)

---

<sup>365</sup> [http://www.lefigaro.fr/dossiers/adv/figaro/mode/art/mode\\_dior2002\\_vmouzat\\_0907/mode\\_dior2002\\_vmouzat\\_0907.htm](http://www.lefigaro.fr/dossiers/adv/figaro/mode/art/mode_dior2002_vmouzat_0907/mode_dior2002_vmouzat_0907.htm)

Nous constatons une activation des sèmes /primitif/ et /sacralité/ inhérents à 'totem' par assimilation dans 'femme'. Le passé devient source d'inspiration pour Galliano. Dépourvu de caractère statique (inhibition du sème /mort/), les œuvres du passé deviennent une matière première à partir de laquelle Galliano crée. La force créatrice du passé, activée par le sème /énergie/, rend hommage à la femme, être sacré et sublimé.

#### 4.3.7. GAULTIER (01)

##### « Jean-Paul Gaultier se taille la part du lion »

*« Retour des présentations de haute couture. Elles se déroulent depuis samedi et jusqu'à mercredi 24 janvier. Tandis que le nombre des maisons s'amenuise (plus que 12 avec l'arrêt de Lapidus contre 23 en 1990), une génération spontanée de jeunes couturiers talentueux tente de percer (plus d'une vingtaine cette saison). Les applaudissements pour la collection printemps-été 2001 de Jean-Paul Gaultier, le confirment, le couturier renouvelle le genre couture. Il n'a pas besoin pour cela d'user de la provocation. Son talent seul agit.*

*Dimanche au Carrousel du Louvre, comme à l'accoutumée Jean-Paul Gaultier a rendu l'assistance béate d'admiration. " C'est la première fois que j'assiste à un de ses défilés et je suis enthousiaste ", s'extasie Marie-Claude Piétragalla. La danseuse a reconnu dans la collection de Jean-Paul cette perfection à laquelle seuls peuvent prétendre ceux qui conjuguent talent et travail. Les 54 figures du couturier, étaient menées à la perfection, dans le décor virtuel d'un intérieur grand siècle projeté sur des cloisons de tulle. Le trench tranché par endroit, devient objet de fantaisie et d'ornement. Des coupes au scalpel divisent épaules, basques, boléro, pour les rendre amovibles. Des crevés bousculent les costumes pantalons les faisant sortir de leur réserve. Le convoluté noir d'une robe en jersey fait l'effet d'une peau découpée à l'économe. Pour sa haute couture, Jean-Paul Gaultier lacère et disloque le vêtement comme on esquisse un sourire, avec modération. Cette collection ? Un florilège de figures de style. Un tailleur strict sur le devant, offre la révérence d'un col plongeant en souple bénitier dans le dos. Les revers d'un smoking coulent en cascade. Un irréprochable tween-set une manche lacérée, s'évase en mille feuilles de tulle. Qu'on se le dise, Jean Paul Gaultier habille jeune. En crêpe Georgette chiffonné de fleurs, galons strassés de dentelle, ses princesses décomplexées n'ont pas besoin d'user de la provocation, la fantaisie les habite. " Vous avez vu, on dirait qu'elle a débarqué dans le salon en parachute ! " s'amuse le couturier. Une silhouette de femme déboule en effet sur le tapis, le corps sous un filet resserré autour du cou qui emprisonne une robe roulée en boule et son parterre de fleurs. Le sex-appeal comme on disait autrefois l'emporte. Ici, nul effet hystérique ni de manche. Jean-Paul Gaultier, aime la femme sous toutes ses coutures. Il l'illumine en corset rose de satin ou de cuir évidé en arabesque, soulignant le grain de peau, les jambes ou les hanches, selon le jeu. Marie-Claude Piétragalla ne s'y est pas trompée. Jean-Paul Gaultier est un partenaire idéal. Sa couture met en valeur le moindre jeté-battu, balancé et chassé-croisé. Son imagination ne se sclérose jamais. Peut-être est-ce parce que pour toute distinction il porte un cour au revers de sa boutonnière.<sup>366</sup>».-*

<sup>366</sup> <http://www.humanite.presse.fr/journal/2001-01-23/2001-01-23-238341>

*Florence de Monza »*

GAULTIER (2001) (*aime femme. Jean-Paul Gaultier, aime la femme sous toutes ses coutures. Il l'illumine en corset rose de satin ou de cuir évidé en arabesque, soulignant le grain de peau, les jambes ou les hanches, selon le jeu*)

Le corps de la femme est considéré dans sa dimension réaliste. Gaultier aime le corps de la femme tel qu'il est et le sublime. Pas question de transformation ou de déformation. Il s'agit avant tout de la mettre en valeur.

#### 4.3.8. VALENTINO (01)

« PARIS, janvier 21, 2001 – Heavy doses of femininity are always a constant in Valentino's work, and this Spring brings plenty of nude backs, plunging necklines and romantic details to satisfy both his traditional clientele and a newer generation.

For day, there are curvaceous suits with plissé soleil skirts, large rose appliqués and uniform-inspired piping and buckle fastenings—all executed with the masterful skill of Signora Anna Mercuri, who has been at Valentino's atelier for 38 years. Cocktail hour and evening are decidedly sexy: Bias-cut gowns with provocative décolletés shimmer with a constellation of beads, crystals and sequins. Sweeping skirts in metallic shades feature rose and petal bouquets at the waistline; wear them with an organza bolero or a lacy shawl.

Valentino women aren't shy about their love of accessories, and they will find plenty of pencil-thin golden heels with floral embellishments to satisfy their most decadent cravings. Valentino's token concession to minimalism: the Lilliputian size of his new compact bags. Too small to accommodate a pack of cigarettes, they are meant to hold only bare-bone essentials: keys, lipstick and a couple of platinum cards. Then again, who needs anything more? <sup>367</sup> – By Armand Limnander»

VALENTINO (2001) (*heavy doses feminity + romantic + traditional + new; decidedly sexy, provocative*)

En ce qui concerne la collection Valentino 2001, nous remarquons deux catégories. La première d'une intensité élevée ou haute dans 'heavy' et 'decidedly sexy' et l'autre d'une tonicité faible dans 'femininity', 'romantic' et 'traditional'. Le 'heavy' en lien avec la féminité est l'équivalent de l'élégance. Chez Valentino, l'élégance est la

---

<sup>367</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2001CTR/review/VALENTINO>

manifestation du plus grand degré d'intensité. Le '*decidedly sexy*' devient plus atténué par propagation du sème /atonique/ inhérent à '*femininity*', '*romantic*' et '*traditional*'. Le sème /précieux/ inhérent à '*crystals*' se propage par afférence à '*femininity*'.

L'élégance et la féminité sont deux valeurs permanentes. L'élégance est la valeur qui surdétermine l'existence de la féminité : pour que ça soit féminin, il faut que ça soit élégant. /Féminité/ est associé à /sexy/ et s'accorde avec /romantisme/. L'intensification des "heavy doses" et de "decidedly sexy" mélangé avec le /romantique/ et le /traditionnel/ adoucissent le résultat obtenu. La /féminité/ est donc intensifiée ("heavy doses"), elle devient élégance et se juxtapose avec d'autres catégories sémantiques (/romantique/ et /traditionnel/), ce qui crée des effets rythmiques d'intensité et augmente aussi les degrés de présence.

#### 4.3.9. VALENTINO

*not even a shade rock 'n' roll; it's his generous, elegant femininity./ Eve's temptation elegant femininity look gorgeously pretty, beautifully chic*<sup>368</sup>

La collection de Valentino qualifie la féminité d' '*elegant*' et '*generous*' mais '*not even a shade rock and roll*'. La féminité est donc ici définie par un manque de /folie/, sème afférent à rock and roll, ce qui rassure sa clientèle fidèle. Les sèmes /intensité/ et /énergie/ sont contenus dans '*gorgeously*', '*generous*' et '*temptation*'. Des effets pathémiques sont provoqués par les sèmes /peur/ et /tentation/ qui sont inhérents au serpent.

#### 4.3.10. LACROIX (03)

*« Pour le printemps, Christian Lacroix rejoue les cocottes du XVIIIème siècle, avec leurs robes satinées gansées de soie, de broderies, de volants et de fleurs tendres. Leurs perruques poudrées s'interprètent dans des coiffures de plumes ébouriffées néo-punks, ornées de tulle et de sequins, tandis que leurs déshabillés de dentelle ruchés et perlés,*

---

<sup>368</sup> - <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2002CTR/review/VALENTIN> (cf. citation complète ci-dessus)

*sont retravaillés avec des paillettes, des plumes et des motifs graphiques, aux couleurs acidulées. La Révolution approche, avec des vestes redingotes manches trois quart à la taille étranglée, des corsets ornés de rubans d'organza façon corail, ou de la toile de Jouy couleur chocolat, imprimée sur une gaze légère, comme un tatouage de peau. Dans ce boudoir, la femme enfant est reine, elle danse au son perlé de sa boîte à musique et joue sur une palette de couleurs sucrées : du rose pétale à la guimauve, du tendre poudré au rose bonbon. Un régal... »<sup>369</sup>.*

LACROIX (2003) (*La femme est enfant, reine ; couleurs sucrées*)

Le sème /innocence/ inhérent à 'enfant' est associé au sème /féerique/ activé dans 'reine' et au sème /douceur/ inhérent aux 'couleurs sucrées'. Lacroix avec les effets de synesthésie gustative — assurés par le choix des couleurs — suscite l'imaginaire du spectateur en lui évoquant des souvenirs agréables de son enfance.

#### 4.3.11. LACROIX

*« PARIS, janvier 21, 2003 – "In times like these, the world needs sweeter things," said Christian Lacroix, a man who makes it his duty to stand up for romance, imagination, color and femininity. From the first charming moment—his girls stepped out wearing quirkily glamorous tulle headpieces in pink, yellow, eau de nil and white—it was apparent that the aesthetic Lacroix has been honing since he first burst on the scene in the '80s has come into its own again.*

*The difference now is that his signature sculpting (tiny 18th-century peplum jackets) and collaging (myriad colors, laces, satin, organza, slubby silks, chiffon) have lost their former costumey stiffness. There's a softer modernity in this collection, in such pieces as a sprigged coat that came with a raw edge and a single sleeve, like an offhandedly reclaimed antique, or a sensational pink coat that opened to reveal a shimmy of a spangled tunic as easy as a T-shirt.*

---

<sup>369</sup> [http://www.vogueParis.com/mode/defiles/Christian\\_Dior-616.htm](http://www.vogueParis.com/mode/defiles/Christian_Dior-616.htm)

*Some of the silhouettes—like his prettiest belled short skirts—were reminiscent of that '80s starting point. But Lacroix has moved on, and now his clothes relate to a younger, easier way of dressing. At the end of the show, the audience gave the designer an ovation to recognize a talent once more at the height of its powers – Sarah Mower »<sup>370</sup>.*

LACROIX (2003) (*glamorous (sweeter things), romance, imagination, color and femininity glamorous*)

La valeur esthétique (beauté) est la valeur qui constitue l'identité de la maison. Elle acquiert un maximum d'intensité pathémique, avec l'évocation des souvenirs, chargés d'une grande charge affective (*enfance*) et dynamisés par des effets synesthésiques (*'couleurs sucrées'*). L'accroissement des degrés d'intensité thymique est atténué —afin d'obtenir un résultat harmonieux, inhérent à la /beauté/ — par la présence des éléments d'intensité faible. Les jeux de rythme sémantique (assimilation, dissimilation ou atténuation) sont enrichis par la projection de la catégorie temporelle /modernité/ ('Le bustier est modernisé par ci ou là'), ou des modulations tensives ('softer modernity')

#### 4.3.12. GAULTIER

GAULTIER (2002-2003): *femmes-enfants (façons M.Campelle)* ; . Des femmes-enfant façons Naomie Campbell ;, : mettre la femme en valeur, la faire rêver<sup>371</sup> .

Les sèmes /jeunesse/ et /fraîcheur/ inhérents à '*enfants*' sont assimilés à '*femme*'. Si pour Lacroix, l'enfance signalait un retour à l'âge de l'innocence, Gaultier veut mettre en avant l'enfant et la jeunesse que chaque femme cache en elle.

---

<sup>370</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2003CTR/complete/thumb/CLACROIX>

<sup>371</sup> [http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=175&id\\_saison=4](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=175&id_saison=4) (cf. citation complète ci-dessus)

#### 4.3.13. DIOR (2003)

*« Ses gestes n'ont plus rien de commun, puisque ces corps soufflés de volumes extravagants non plus. La grâce de l'immense pantalon plissé en brocard à ramages d'or et traîne de satin mauve, la fragilité sucrée d'un bouillonné rose comme un dessert donne la mesure du talent du fabuleux coloriste qu'est John Galliano.*

*"Pif, paf, toc, choc, on sent le but, on voit l'idée", écrivait Beaumarchais en plein dix-huitième siècle. Pif paf toc choc, ce pourrait être également la bande son d'un combat de kung-fu par les moines Shaolin venus de Chine sur le podium de John Galliano pour Dior. John s'en régale. On en prend plein les yeux. De son grand voyage d'inspiration en Chine en novembre dernier, voilà le résultat. De la shaolin couture, une couture qui secoue, vous balance un uppercut dans la tête en guise d'invitation, prend des postures insensées et défie les lois de la gravitation.*

*Tout commence par des ombres chinoises dont la poésie annonce à contre-jour des profils de créatures hors normes. Étagement de volumes, harnachement d'étoffes, bouillonnés géants au col, quilles froufrouantes faites de mille post-it de mousseline rose sur escarpins à lanières presque un supplice chinois. Visages de kaolin et lèvres cerise émergent - à peine - de ces tours d'étoffes. La femme ici est une cité interdite. Ses gestes n'ont plus rien de commun, puisque ces corps soufflés de volumes extravagants non plus. La grâce de l'immense pantalon plissé en brocard à ramages d'or et traîne de satin mauve, la fragilité sucrée d'un bouillonné rose comme un dessert donne la mesure du talent du fabuleux coloriste qu'est John Galliano.*

*Plus tard, les bordures de lamé anthracite sur kimono céladon ou le blanc ourlé de rose de pétales de cerisiers rencontrent les toiles de soie dix-huitième. Tous les plus riches damas et lampas des soyeux français se trouvent pliés en volumes cubistes. Les crinolines de cirque se balancent dans le vide. Fastes impériaux et toiles dix-huitième trament ensemble l'histoire de ce défilé, traversée par une veuve noire sous capeline brodée de raphia luisant comme un goudron neuf. Et puis les kung-fu boys reprennent le territoire. Jongleuses d'assiettes ferment la marche. Au premier rang Bernard et Hélène Arnault sont aussi muets que Bernadette Chirac, Claude Pompidou ou Pierre Cardin. Liz Hurley, elle, ne quittera pas la main de son nouveau fiancé, Arun Neyla. Au final, John Galliano apparaît sous un manteau de fourrure. Toujours prêt à décocher un coup de pied shaolin à ce que la couture a de plus susceptible: sa fragilité. Bien envoyé »<sup>372</sup>.*

DIOR (2003) (cité interdite)

---

<sup>372</sup>[http://www.lefigaro.fr/dossiers/adv/figaro/mode/\\_art/mode\\_defile2003dior\\_vmouzat\\_210103/mode\\_de\\_file2003dior\\_vmouzat\\_210103.htm](http://www.lefigaro.fr/dossiers/adv/figaro/mode/_art/mode_defile2003dior_vmouzat_210103/mode_de_file2003dior_vmouzat_210103.htm)

Dans la collection Dior 2003, le sème /danger/ afférent à 'interdite' est propagée à 'femme'. La femme en elle-même devient source d'affect et d'émotion (cf. collection avec serpent et le thème de la tentation).

#### 4.3.14. UNGARO (2002-2003)

« Souhaitant réaliser " l'osmose des différentes cultures dans un esprit universel ", le couturier a fait s'entrechoquer les imprimés et leurs provenances. La femme Ungaro de l'été 2002 est une sorte de hippie précieuse en foulard de soie rebrodé de sequins, boutons de nacre et perles indiennes. Elle est indubitablement reine ou déesse habituée des demeures cossues peuplées de laques chinoises. Le plus italien de nos grands couturiers de Paris aime la désinvolture en tailleur pied de poule d'où s'échappe quelque étoffe plissée. Il la veut nonchalante dans le cliquetis de colifichets de verre, de coquillages et de boutons de nacre, belle et chamarrée pour l'éternité, inconsciente de l'aspect éphémère de la vie»<sup>373</sup>.

UNGARO (2002-2003) (*hippie précieuse, manque d'élégance*)

A l'instar de Gaultier, Ungaro aime la femme telle qu'elle est, dans sa forme la plus naturelle. La corrélation entre 'hippie' et 'précieuse' apparaît comme un paradoxe. Ungaro voit dans cette configuration un effet de concession. *Même la hippie est précieuse.*

Le sème /manque d'élégance/ afférent à 'hippie' est ainsi virtualisé et remplacé par le sème /précieux/. Le sème /nonchalance/ inhérent à 'hippie' se propage quant à lui à 'femme'.

---

<sup>373</sup> <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002-01-26/2002-01-26-27830>

#### 4.3.15. LACROIX

*« Regard souligné de noir et encolure mobile surmontée de bibis ou de chapeaux à complication, buste courroucé sous un ébouriffé de plumetis, et jupe troussée haut, la femme de Christian Lacroix semble se promener en l'air. Sa démarche est celle d'un oiseau, gorge enveloppée d'un nuage déchiqueté à coup de bec. On dirait que cette échassière " dessine sur le sol des branches de lilas " (Jules Renard). Tout dans sa présence chante le luxe d'être au monde et bien née. La délicatesse de ses bavettes de perles et de strass, ses froufrous de dentelle et ses franges, laisse craindre qu'elle ne se volatilise sur le champ.*

*Dans la grande salle des Beaux-Arts, lieu du défilé, le parterre a des regards d'enfant. Un manteau trapèze en dentelle nacrée, un bustier à paillettes descendant en pointe sur une hanche font s'écarquiller les yeux de bonheur. Avec un tel peintre et poète, la haute couture ne peut mourir. Elle est le meilleur de nous-mêmes. De lui-même aussi qui traduit ce qui le transporte sous forme de crêtes d'organza, de ramages de tulle, de ruchers et de bouillonnés tachés comme une peau de panthère. Devant ce spectacle, on se sent faune parmi des beautés qui ont l'air à peine écloses. Et l'on prend la mesure de leur perfection. Les caracos brodés, les fragilités d'organdis, les tuyaux d'orgue des jupes ou les ramages de motifs africains et provençaux de Christian Lacroix sont des gouttes d'âme versées sur des corps. Tout cela est si subtil ! »<sup>374</sup>.*

LACROIX (2002-2003) (Sa démarche est celle d'un oiseau ; oiseau)

Le sème /légèreté/ inhérent à 'oiseau' se propage et atténue le sèmes /lourdeur/ et /strict/ activés dans la 'perfection'.

#### 4.3.15. VALENTINO

*« Placée sous le signe du serpent, cette collection haute couture automne-hiver révèle un Valentino plus éclectique que jamais. Le couturier renoue avec le faste et l'audace d'une thématique exotique. Il imagine une femme envoûtante, à la démarche chaloupée, assurée, qui domine la gent masculine du haut de ses bottes en crocodile, parée de bracelets de cheville serpent. Dans sa robe en mousseline de soie verte avec plastron brodé façon feuille, l'héroïne Valentino se met en scène sans compromis. Intimement liées au travail du couturier italien, les broderies sont à leur apogée, associées cette saison à une nouveauté : le cachemire, la soie et la mousseline traités*

---

<sup>374</sup> *Idem.*

*dans un imprimé "tapisserie", inspiré des vêtements fleuris des vieilles babouchkas russes.*

*Le maître n'en oublie pas pour autant sa couleur fétiche : le rouge, qui clôture le défilé sur 3 magnifiques robes grand soir.*

*A la fin du show, une seule émotion : encore !»<sup>375</sup>*

VALENTINO (2002-2003) (*envoûtante ; démarche*)

Valentino fabrique des créations qui ressemblent à ses clientes : envoûtantes, assurées et dominantes, elles portent des vêtements d'une grande intensité (sème activé par le rouge).

#### 4.3.16. UNGARO (02-03)

*« La haute couture telle que la conçoit Ungaro, sera riche en couleurs. En ardent défenseur de sa profession, Ungaro a continué à pratiquer l'osmose entre les diverses cultures, en se lançant à corps perdu dans une collection rappelant que couture rime avec art, artisanat et luxe. Difficile de s'y trouver dans ce bazar de raffinement.*

*Ungaro pare la **femme de mille couleurs et la drape dans des matériaux rares.***

*La couleur reste reine: manteaux à larges cols de fourrure, vestes brodées de perles et longues capes de velours rehaussaient systématiquement les robes en soie et dentelle or, rouge ou turquoise. Les riches héritières: Nicky et Paris Hilton, l'actrice Clothilde Courau, Ivana Trump ont applaudi ce défilé où des trompettes célestes accompagnaient le tableau final digne de Cecil B. de Mille.*

*Une vingtaine de mannequins qui, telles des princesses parées de robes longues multicolores, de colliers, de manteaux brodés, étaient rassemblés au pied de trois palmiers géants.*

*Le Laos a inspiré Ungaro qui a rapporté de ce pays des multitudes de tissus qu'il a fait reproduire à Paris.*

---

<sup>375</sup> [http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=174&id\\_saison=4](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=174&id_saison=4)

*“Je n’ai jamais demandé à ce que je produis que le vertige”, disait Aragon. Et vertige, il y a eu dans ces télescopes d’imprimés ou de fleurs polymorphes, dans un tourbillon de mousseline, le tout noyé dans un maelström de tonalités chaudes »*<sup>376</sup>.

UNGARO (2002-2003) (*couleurs, matériaux rares*)

Les sèmes /unicité/ et /rareté/ inhérents aux ‘*matériaux rares*’ sont activés par assimilation à femme.

#### 4.3.17. VALENTINO (03)

- « *Pour le printemps prochain, Valentino a puisé son inspiration dans la magie des Indes. Les costumes ultra-féminins sont blancs en soie, cachemire et laine, rehaussés de détails de drapés satin à la taille et aux épaules, de laçages de chaînes sur les vestes, ou encore de broderies fleurs éventail, pierreries et corail »*<sup>377</sup>.

VALENTINO (2003): (*costumes ultra féminins*)

Le féminin dans sa plus grande intensité a la capacité de franchir les limites de sa catégorie et devenir synonyme de sensualité.

Nous avons vu que pour Valentino dans ‘heavy doses of feminity’ la féminité dans sa forme la plus intense était synonyme d’élégance.

Peu importe si la féminité devient synonyme de sensualité ou d’élégance, le féminin chez Valentino aurait la capacité de dépasser les limites de chaque catégorie et de s’adapter à ses besoins.

---

<sup>376</sup> <http://www.rdl.com.lb/2002/q4/3876/mod1.html>

<sup>377</sup> <http://fr.lifestyle.yahoo.com/030122/236/2ysan.html>

#### 4.4. Conclusions sur la valeur sociale (*féminité*)

La catégorie /féminité/ peut être un grand attracteur mieux défini et précisé par les autres catégories sémantiques sollicitées. Grâce à sa neutralité, elle met en avant (comme la valeur chic) les traits spécifiques de chaque marque. On la retrouve donc comme « femme-endroit » (Ungaro), « femme corps » (Dior et Versace), « femme idée » (Dior), ou encore comme femme qui ressemble aux clientes (Valentino).

Quand elle est associée à d'autres valeurs qui lui sont corrélées sur l'axe paradigmatique (par exemple les valeurs esthétiques et socio-esthétiques), le degré d'intensité est faible. En revanche, quand la féminité se trouve en contexte de valeurs de la catégorie limite, les degrés d'intensité sont plus importants.

Si la féminité en tant que terme neutre n'est pas juxtaposée à des jeux d'intensité (rythme), à des valeurs d'une tonicité forte, ou encore à des tensions sémantiques à l'intérieur de chaque marque (oxymorons, antithèses), le risque d'ennui et de monotonie est grand.

L'orientation de la féminité vers la catégorie limite ('heavy doses of femininity', 'decidedly sexy' chez Valentino) multiplie les effets de présence.

#### 4.5. SENSUEL (PROVOCATION) SEXY (VULGAIRE)

##### 4.5.1. GAULTIER (03)

*« Été 2003. Jean-Paul Gaultier navigue le long des côtes méditerranéennes. Une escapade couture prétexte à accomplir son art de la coupe. Silhouettes affûtées et découpées, long gilet en cuir crème préformé, tailleurs-pantalons, smokings... Des looks glamour, **inspirés du vestiaire masculin**, mais **incroyablement sexy**. Pas si sage (évidemment), le couturier amuse et s'amuse avec une veste longue "Zizi Jeanmaire", ou encore des vestes, chemises ou "sa" marinière, en versions miniature, qu'il plaque sur les poitrines comme des bustiers. Passages "boutons de nacre" omniprésents : ils remontent en ribambelle des bas de robes jusqu'aux coiffures, en passant par les ganses des ourlets. Elles évoquent des bulles venues des fonds marins, que Gaultier explore le soir venu dans des tons "algues" ou corail et des broderies ammonites, anémones ou araignées de mer. Conquérantes en robes aussi abstraite qu'une toile de peintre ou en fourreau imprimé flamand, les naïades (Naomi Campbell, Laetitia Casta, Karolina K) prises dans les*

*filets du couturier déambulent casquées de plumes ou de marcassite tels des centurions de cabaret. Une croisière couture somptueuse, pour des soirées à bord de yachts voguant de Porto à Capri<sup>378</sup>. - Pascal Martinez-Maxima »*

GAULTIER (2003) (*Des looks glamorous, inspirés du vestiaire masculin, mais incroyablement sexy*)

Le sème /intensité/ inhérents à '*incroyablement*' et '*délibérément*' provoque les valeurs modales de la perception, ou de la fiducia. L'acceptabilité du sexy est ainsi activée soit par '*incroyablement*' soit par le /vouloir être/ ('*délibérément*').

Nous aurions du côté passionnel et tensif l'équivalent des valeurs modales aléthiques (du côté du /vouloir être/) et épistémiques (du côté /fiduciaire/). Le terme est poussé à son extrême et les effets de présence sont ainsi justifiés (glamorous = intensité du féminin).

Gaultier adepte des antithèses et des jeux de tensions juxtapose le /masculin/ et le /sexy/ ('femme') qui se manifestent dans leur plus grande intensité.

/Sexy/, sème afférent de 'femme', est en relation de concession avec 'masculin' (*Même si c'est masculin, il est incroyablement sexy*) à qui il se propage par afférence.

#### 4.5.2. GAULTIER

- « PARIS, juillet 8, 2001 – Jean Paul Gaultier looked to China for inspiration this season, turning out a vibrant, opulent collection that was a potpourri of historical references and lavish ornamental detailing.

*Clip-clopping in their molded platforms and wearing ensembles with names like "Nuit de Chine," "Fu Manchu" and "Shanghai Express," Gaultier's Far-Eastern courtesans never fell out of character. Elaborate headpieces and makeup complemented precisely fitted cheongsams, pagoda-sleeved jackets, dragon-embroidered coats and Mandarin-collar tunics that would have made dowager Empress Tzu Hsi green with envy. Gaultier kept the mood light by throwing in adaptations of his signature oversize trenches (one in space-age silver lamé), razor blazers and tuxedos, and an outstanding tooled-leather, rust toreador jacket; everything was blended in with remarkable ease.*

*Whimsical touches included fox sleeves, a pink rabbit bolero, and a massive skirt constructed atop a float of tulle and taffeta and worn over fitted incandescent pants. "I*

---

<sup>378</sup> [http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=301&id\\_saison=6](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=301&id_saison=6)

wanted to do something more sensual than sexy," said Gaultier after his show. "The idea was to bring together everything that you imagine when you think of China— theater, movement, color, history and richness»<sup>379</sup>.

GAULTIER (2001-2002) (*more sensual than sexy imagine when you think of China— theater, movement, color, history and richness.*)

Pour (2001-2002), ce qui est en jeu c'est la question d'équilibre *entre le sensuel et le sexy*. Le sensuel relève plutôt des sens, tandis que le sexuel est plus agressif, ou direct (cf. Versace "tape à l'œil"). Le choix du sensuel marqué par une tonicité faible est assimilé par le 'light', le 'movement', le 'color' et l'imagination ('imagine'). Chez Gaultier, tout est question de délicatesse et d'illusion, un jeu entre le cacher et le montrer, un jeu de suggestion et de dévoilement.

#### 4.5.3. GAULTIER (02-03)

-«PARIS, juillet 11, 2002 – *Imagine yourself as a turn-of-the-century European libertine—a self-possessed seductress with a string of secret lovers ranging from an English gentleman to an officer of the hussars. You might purloin an impeccable Savile Row suit and alpaca overcoat from one, and carry off a crimson mink-lined military jacket as a trophy from another. In the meanwhile, you wrap yourself in furs and deepest silk velvet and dress your hair in plumes and coils. You're a woman of the world.*

*This was the brilliant erotic fantasy Jean Paul Gaultier conjured for his Fall 2002 couture collection. As excerpts from *The Story of O* were piped into the ears of his audience through headsets, a sequence of sophisticated British menswear tailoring gave way to a display of Austro-Hungarian fin-de-siècle romanticism. Often the models looked as if they'd been caught in flagrante, coolly making off into the night with a man's cashmere scarf, a fox-fur stole, a heroic officer's jacket or a crocheted bedspread wrapped around their naked bodies. In the chicest possible way, of course.*

*Gaultier is at an age where he has the experience to elaborate a theme, to mine it for its riches, colors and associations, without losing sight of the fact that he's designing for a real person living in the here and now. **His innate sense of sexy adult sophistication** allows him to project simplicity—as in a high-necked black velvet dress with a subtle sprinkling of jet bead, topped with a huge fox hat—as convincingly as haute drama. (His bride wore a huge "hussar jacket" skirt decorated with frogging and fur, and sported an American-Indian white-feathered headdress and 30-foot veil.)*

---

<sup>379</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2001CTR/review/JPGAULTI>

*“She has a lot of lovers, a lot of imagination to play with!” joked the designer after the show. In the audience, Catherine Deneuve, the goddess of grown-up French sexuality, smiled her approval »<sup>380</sup>.*

GAULTIER (2002-2003) (*sexy adult sophistication*)

La juxtaposition du ‘*sexy*’, de l’‘*adult*’, et de la ‘*sophistication*’ provoque un échange sémique entre ces configurations. Les sèmes /maturité/, /sagesse/ et /cérébral/ inhérents à ‘*adult*’ et ‘*sophistication*’ sont transmis par afférence à ‘*sexy*’. Ce même sème « emprunte », par afférence, à ‘*sexy*’ le sème /légèreté/. En travaillant sur des catégories extrêmes, Gaultier assure une modération de leurs intensités grâce à un échange d’énergies. Le résultat est délicat et subtil, malgré les tensions sémantiques créées.

#### 4.5.4. GAULTIER (02-03)

*« Gaultier, loué lors des dernières saisons comme le newcomer de la haute couture, se différencie de beaucoup de ses collègues par la touche d'humour qu'il confie à ses modèles. Le thème choisi cette fois était "La hussarde". Les passementeries, les soutaches et les plumets rappellent l'uniforme, la coupe savamment réalisée des vestes reposant sur une seule épaule, mais le velours du peluche couleur bordeaux rappelle plus le rideau d'opéra que la rigueur militaire. Gaultier dit "Mon inspiration se tourne plus vers un habillement militaire incomplet qui tombe de façon nonchalante d'une épaule féminine. Le côté naturel se retrouve dans une robe de dentelles transparente recouverte de roses brodées, un habit en cuir de crocodile avec "queue de pie" en reptile. **Son amour inimitable de la confusion des genres, son ambiguïté entre sexe et rigueur, sa manière unique d'assembler des styles opposés à l'extrême, ses accessoires donnant le ton – tout cela fait Gaultier. On l'a souvent désigné comme le successeur d'YSL bien qu'il y ait une chose qu'il ne fera jamais: une mode classique et tranquille s'inspirant des temps modernes. C'est pourquoi Catherine Deneuve (l'une des muses d'YSL) déclare qu'il ne peut pas remplacer YSL car il ne peut être que lui-même»<sup>381</sup>.***

<sup>380</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2002CTR/review/JPGAULTI>

<sup>381</sup> <http://www.smgv-usmm.ch/articles/hc0202/index.php?l=fr>

GAULTIER (2002-2003) (*l'ambiguïté entre sexe et rigueur*)

Les sèmes /sérieux/ et /cérébral/ activés dans '*rigueur*' sont propagés par afférence dans '*sexe*'. Les sèmes /animal/ et /instinctif/ activés dans '*sexe*' ne sont pas inhibés, mais se propagent par afférence à '*rigueur*'. Ainsi les énergies ne se perdent pas, elles sont disposées d'une façon très équilibrée et proportionnelle.

#### 4.5.5. VALENTINO (01)

VALENTINO (2001) *decidedly sexy*<sup>382</sup>

(*Heavy doses of femininity and romantic satisfy both his traditional clientele and a newer generation decidedly sexy provocative décolletés*)

Au sein de la catégorie sémantique /sensualité/-/sexualité/, nous constatons la juxtaposition de plusieurs autres catégories sémantiques comme le /romantique/ (chez Valentino) qui active le sème /douceur/. Ce dernier va atténuer l'hyperbole créée par "decidedly" dans /sexy/. La juxtaposition d'une pléthore des qualificatifs comme /féminité/, /romantisme/, /tradition/, /nouveau/, /sexy/ et /provocation/, dynamise le rythme par un tempo vif qui va crescendo.

On pourrait dire en quelque sorte que le /romantique/ atténue l'hyperbole du superlatif, tout en assurant une bonne Gestalt, un équilibre et une justesse aux antipodes de l'excès (Valentino).

---

<sup>382</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/S2001CTR/review/VALENTINO> (cf. citation complète ci-dessus).

#### 4.5.6. VERSACE (01-02)

« PARIS, juillet 7, 2001 – Don't even think about uttering dirty words like "daywear" and "sensible" in Donatella Versace's presence. In her star-spangled universe, there is only room for round-the-clock sexiness and extravagant glamour.

*Donatella's couture romp was a hit: brash, bold and confident, like the celebrities that lined her front row. Kevin Spacey, Naomi Campbell, Christina Ricci, Heath Ledger, Rupert Everett and Sean "P. Diddy" Combs, escorted by a dozen or so of his closest bodyguards, all went crazy for the super-fitted bustier dresses, diamanté-trimmed furs, feather-lined coats and tall, beaded boots. Using lilac, deep violet, nearly fluorescent pink and golden honey, Donatella experimented with tiger and leopard motifs as well as anemones, wisteria and all sorts of printed, embroidered and stamped flowers on her sculptured body lines. Puffed skirt overlays complemented super-tight leggings; glittery spider-web dresses clung seductively to the models' every curve, while organza gowns blossomed into substantial volumes with fringed flounces shaped into petals.*

*After the presentation, Donatella's sizable entourage followed her to the newly refurbished Cabaret nightclub on the Place du Palais Royal, where P. Diddy manned the turntables and soon had the dance floor filled. Like everything else about this event, his raps—"Put your hands together for Naomi! Let's hear it for the Hilton sisters!"—were pure Versace »<sup>383</sup>.*

VERSACE (2001-2002) (*round-the-clock sexiness and extravagant glamour*)

Le sème /intensité/, associé à la catégorie « limite » (plus précisément à la valeur la plus marquée : sexy) pourrait conduire à l'anti-valeur vulgarité. Or, une sorte d'équilibre est assuré par le rajout de la valeur /élégance/ et évite le débordement excessif. D'ailleurs, la présence constante de ces valeurs au sein de la maison de couture renforce la fidélité de la maison à son identité, ce qui est vivement approuvé par les critères de la marque.

#### 4.5.7. UNGARO (02-03)

« PARIS, juillet 10, 2002 – When you think Ungaro, you think mixed prints, sultry color and ... outright sexiness. That last element in the mix has been on the back burner since

---

<sup>383</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2001CTR/review/VERSACE>

*the eye-popping '80s, but to begin his winter couture show, the designer turned up the flame to scorch mode again. Hot chicks in sparkly mini power suits and black leather thigh boots made a surprising opening for anyone expecting the languid reveries of the past few seasons.*

*Reclaiming territory that he long ago mapped out as his own, Ungaro followed up with wrapped floral chiffon and silk paisley patchwork scarf dresses—leg-flashing numbers constructed to look as if they might fly off the body at any moment. The designer worked his love of the exotic into collisions of color, pattern and texture, incorporating Eastern influences, embroideries that suggested medieval tapestries and stained glass, and piles of African beads reinterpreted by Erickson Beamon.*

*Was the strong shoulder line touted by these confident women another flashback to Ungaro's 1980s? Blouson minidresses, big patchworked fur coats with vast collars, swinging quilted velvet jackets and puffy leg-of-mutton sleeves were certainly edging in that direction. At the same time, though, the designer took care to update his signature points of reference, coaxing them into today's looser, more casual way of wearing luxe. Emanuel Ungaro began his career before many of today's celebrities were even born. But today, he offered plenty of red-carpet-ready reasons—like a dark wine-colored embroidered gown inserted with lace—to make them think of him as a new discovery all their own<sup>384</sup>.*

– Sarah Mower »

UNGARO (2002-2003) (*outright sexiness, exotic, more casual, looser*)

Pour Ungaro, l' 'outright sexiness' (le summum de l'intensité) est allégé par le 'more casual' et 'looser'. Cette valeur est aussi orientée vers la catégorie spatiale /exotique/, ce qui est la marque de fabrique de la maison. La juxtaposition des valeurs telles que /sexy/ + /exotique/ + /looser/ + / (more) casual/, activent par assimilation le sème /moins d'intensité/ dans sexy/ C'est ainsi que le sexy perd en intensité et devient synonyme de sensualité.

#### 4.5.8. GAULTIER (03)

*« Enfin, Jean Paul Gaultier plonge dans ses souvenirs de l'Iliade et l'Odyssée, pour recréer des tenues féériques de déesses et magiciennes sexys, qui peuplaient autrefois les terres de la mythologie grecque »<sup>385</sup>.*

<sup>384</sup> <http://www.style.com/fashionshows/collections/F2002CTR/review/EMUNGARO>

<sup>385</sup> <http://fr.lifestyle.yahoo.com/030121/236/2ynf9.html>

GAULTIER (2003) (*Magiciennes sexy*)

Les "magiciennes sexy", aussi bien que la thématique de la mythologie grecque et le mode onirique ("féerique" et "déesse") apportent une touche d'exotisme/. La valeur est transportée vers la /mythologie/, le /rêve/, et le /lointain/, ce qui atténue l'effet d'intensité élevée, inhérente à la catégorie limite (*sexy*)

#### 4.5.9. GIVENCHY (02-03)

*« Après avoir intégré les codes esthétiques de la maison Givenchy, Julien Mac Donald s'en affranchit et présente dans un décor urbain et nocturne une collection Haute Couture Automne/Hiver 2002-2003 à l'image de sa marque en nom propre. L'esprit est rock n' roll, glam, fun et jeune. Le créateur utilise les techniques de la Haute Couture pour réaliser des vêtements très modernes et sexy. Sur une palette de couleurs fluo, il joue le mélange des matières - le cuir brillant, l'organza, la mousseline, les taffetas et la moire - et habille presque toutes ses silhouettes de ceintures, rubans et autres liens... pour un style oscillant entre punk, sauvage et guerrier »<sup>386</sup>.*

Pour Givenchy (2002-2003), le /sexy/ est orienté vers la modernité par assimilation du sème /modernité/. Nous ne pouvons pas parler de vêtements modernes, sans qu'ils soient sexy. Le /sexy/ perd en intensité car il est associé à une catégorie temporelle, affectivement neutre (/modernité/).

#### 4.5.10. GIVENCHY (03)

*« sa plus belle collection couture le sceau du sexy chic »<sup>387</sup>*

---

<sup>386</sup><http://www.wanadoo.fr/bin/frame2.cgi?u=http%3A//services.wanadoo.fr/adsl/accueil/tendances/t hemodetv2.html>

<sup>387</sup>[http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id\\_defile=307&id\\_saison=6](http://www.elle.fr/modules/podium.php?mode=podium&id_defile=307&id_saison=6) (cf. citation complète ci-dessus)

Pour l'année 2003, Givenchy effectue sa "plus belle collection". Il y a donc un transfert de sèmes entre le sexy et le chic. /Chic/ active par assimilation à /sexy/ son sème inhérent /qualité/. Inversement, /sexy/ inhibe le sème /atonie/ inhérent au chic et propage par afférence les sèmes /dynamisme/ et /intensité/.

#### 4.5.11. DIOR (01)

*« Au même diapason, quoique plus calculé et avec des répétitions par rapport aux saisons précédentes, John Galliano pour Dior oppose à la bienséance, la violence de la rue. Ses images animées sur podium visent à estampiller sa marque de fabrique sur les anatomies des tombeuses sex et jet-set, cette saison américaines. Cette couture culbutée cul par-dessus tête et devant derrière est, comme à l'accoutumée, pétrie de rage et d'orage, afin d'enfoncer le clou du " new Dior ". Pour se donner du cour à l'ouvrage, John s'est plongé dans la BD années cinquante du pays de l'Oncle Sam. Les illustrations de secrétaires en surchauffe de William Moulton lui auraient inspiré les tailleurs chahutés et sanglés, criants de raideur morale et de frustration. On ne sait pas bien quel personnage de " cartoon " lui a dicté les robes amples et protectrices comme des couvre-théière anglaises. À l'évidence caricaturées, elles servent de repoussoir pour que l'œil se concentre sur l'idée maîtresse du couturier : Dior flatte les rock-stars qui customisent leur vêtement et mêlent cartouchière et dentelle. Il s'adresse aux raveuses et autres iroquoises en uniforme militaire. Les manteaux en mouton retourné et daim richement rebrodés (de facture splendide) font de l'oeil aux agitées du luxe et soldatesses du fric. Dior a pensé à leur fourguer une flopée d'accessoires, sacs, bottes, mitaines et ceintures. Ici, l'art est un savant calcul. Par ici la monnaie!»<sup>388</sup>*

DIOR (2001) (au même diapason ; les anatomies des tombeuses sex et jet-set ; violence de la rue)

Pour la collection 2001, les sèmes /intensité/ et /énergie/ inhérents à 'diapason', 'sexy' et 'violence' sont activés par assimilation dans 'féminité'. Mais les sèmes /politique/ et /social/ inhérents à 'frustration' et 'violence ôtent l'image lisse de la « femme couture ». A la place d'une femme « comme il faut », la maison Dior propose une femme qui dérange et qui va à l'encontre des stéréotypes imposés. Le /sexy/ est associé aux valeurs critiques de la maison. Le degré d'intensité diminue, à cause du profil « intellectuel ». La mode devient un lieu de protestation, un lieu où le créateur manifeste ses propres thèses. Le sème /artistique/ « adoucit » en quelque sorte l'/agressivité/ sème inhérent de 'sexy'.

<sup>388</sup> <http://www.humanite.presse.fr/journal/2001-01-26/2001-01-26-238511>

#### 4.6. Remarques sur les valeurs limites

On peut résumer ainsi la façon dont chaque maison de couture traite la catégorie limite /sensuel-sexy/ :

Gaultier utilise la valeur de moindre intensité dans la catégorie limite, le sensuel. Plus précisément, Gaultier atténue la tonicité du /sexy/, par son association avec des configurations moins marquées.

Pour Givenchy, l'intensité du sexy est neutralisé par la présence du chic. Le manque d'émotion maintient cet effet de neutre pour la valeur appartenant à une catégorie limite. L'intensité inhérente au sexy est « effacée » chez Ungaro par la présence du mode onirique.

Pour Versace, la valeur sexy garantit le maintien de l'identité de la maison.

Pour Dior, le sexy est assimilé à l'énergie.

### **5. SYNTHÈSE SUR LES VALEURS DE LA MODE**

Les valeurs de la haute couture (esthétiques, socio-esthétiques, sociales et limites) constituent l'identité des maisons de couture. Leur double nature, à la fois proche de la permanence et capables de se renouveler constamment avec les formes des valeurs changeantes, est en accord avec le caractère de l'identité.

Rappelons comment elles sont répertoriées au sein des maisons de couture :

**VALEURS ESTHETIQUES** : Lacroix et Ungaro (*beauté, magnifique, sublime*)

**VALEURS SOCIO-ESTHETIQUES et SOCIAUX** = VALENTINO (*élégance et féminité*)

**VALEURS LIMITES** : VERSACE (*sexy*)

**Givenchy** est une marque qui utilise des valeurs appartenant à deux groupes différents : les **valeurs socio-esthétiques** (*chic*) et **limites** (*sexy*).

Les valeurs caractéristiques de **Dior** et de **Gaultier** sont des valeurs qui n'entrent pas dans les valeurs de la haute couture. Ces marques sont régies respectivement par les **valeurs critiques et ludiques**<sup>389</sup>. Les valeurs critiques portent sur le savoir-faire et sont en coordination avec la conceptualisation de la haute couture chez Dior. Ce qui importe pour lui n'est pas tant la femme et la féminité, que la femme, comme sujet de recherche pour un laboratoire d'idées, celui de la haute couture. La stratégie persuasive pour Dior est le faire-réfléchir et faire sensibiliser.

L'ensemble des collections de Gaultier sont, quant à elles, régies par un ton humoristique voire ironique. La stratégie de persuasion est le /faire sourire/. L'esprit léger et ludique qui est mis en avant cache tout le travail rigoureux et précis synonyme de haute couture telle que la conçoit Gaultier.

### 5.1 Comparaison entre les maisons de couture

Au sein de cette configuration des valeurs, nous avons examiné les points de convergence et les points d'écart entre les maisons de coutures. Au-delà de ces critères, les marques peuvent être comparées avec d'autres paramètres, comme : i) le temps-espace, ii) les modes, iii) les degrés d'intensité (ou degrés de présence) et iv) l'approche de la couture.

---

<sup>389</sup> Cette terminologie appartient à la typologie des valeurs proposées par Floch.

Dans la catégorie temporelle, Valentino et Versace s'intéressent au maintenant. La conception qu'a Valentino de la modernité concerne plutôt les femmes-stars, tandis que la haute couture de Versace vise les femmes d'aujourd'hui qui assument pleinement leur sexualité.

Le passé est actualisé par Ungaro, Gaultier et Lacroix. Ungaro invite les spectateurs à (re)vivre par l'imagination la Belle Epoque. Gaultier voyage dans les paysages mythiques et Lacroix plonge dans les moments de notre passé (enfance) chargés d'émotions. Ce choix n'est pas innocent. Bien au contraire, il démontre la stratégie de présence de chaque créateur. Chez Ungaro par exemple, le voyage imaginaire dans des époques jamais vécues exclut (presque) l'affect. En revanche, pour Lacroix le choix de traiter l'expérience vécue d'un moment intime accroît au maximum les degrés d'intensité. Enfin, la mythologie telle qu'abordée par Gaultier démontre la force diachronique et universelle des valeurs.

Dior, lui, est résolument tourné vers le futur. A partir d'objets-concepts du passé qu'il déforme, l'artisan-Galliano pour Dior fabrique des nouveautés bizarres et innovantes.

Givenchy, maison d'une longue histoire et de tradition est à la fois tourné vers le passé et vers maintenant.

Les modes qui correspondent à ces configurations temporelles sont : a) l'actuel-réel pour Valentino, Versace et Givenchy, b) l'imaginaire-onirique pour Ungaro, Gaultier et Lacroix et c) le fictif-virtuel pour Dior.

La catégorie spatiale associe dans un même groupe Ungaro, Gaultier et Dior, tous trois penchés sur l'ailleurs, vers des paysages exotiques et lointains.

Le domaine de la couture est envisagé par Dior dans sa forme conceptuelle. Le créateur de la maison Dior s'intéresse à l'innovation de nouveaux concepts et considère la couture comme un domaine artistique. Pour Gaultier, nommé aussi le « nouveau Yves Saint Laurent », ce qui importe c'est la précision de la coupe. Valentino a une configuration spécifique qui possède les mêmes sèmes que la haute couture (élégance, chic, glamour) ; Pour Versace la haute couture est synonyme d'extravagance et

d'hyperbole. Pour Givenchy, la fidélité à l'histoire de la maison et sa continuité sont des **valeurs propres de la haute couture**.

La présence est envisagée par i) degrés d'intensité et ii) effets phoriques. Versace utilise au maximum la zone d'intensité limite (la sexualité) et exploite le sentiment de choc et de la provocation. Gaultier et Lacroix approchent la présence avec les intensités affectives (*aching beauty ; breathtaking*). Chez Gaultier, c'est l'effet de surprise qui assure des effets de présence. Lacroix, lui, utilise le temps et plus précisément l'enfance afin d'exploiter le souvenir dans sa plus grande intensité émotive. L'étonnement est réalisé chez Dior par l'étrangeté de ses créations.

## 5.2. Force et orientation des valeurs (rapport global-local)

Nous avons constaté que les valeurs identitaires sont configurées par rapport à un dispositif de catégories qui se juxtaposent au sein d'une marque. Ces catégories peuvent être issues de la mode ou en être extérieures.

Au-delà des valeurs sélectionnées, ce qui importe c'est l'orientation, la syntaxe ou la construction que chaque marque en fait. Nous imaginons qu'au centre de chaque marque, il existe un dispositif de valeurs (configuration sémantique) responsable de l'agencement des valeurs. Cette configuration sémantique surdétermine l'ensemble des valeurs de la marque. Les catégories sémantiques qui servent de valeurs générales ou communes au domaine de la haute couture se trouvent à la périphérie (niveau global) et celles qui sont propres à une maison se positionnent au niveau local. Nous avons remarqué que l'orientation du traitement par certaines marques s'effectue du centre vers la périphérie, et que d'autres effectuent un traitement en sens inverse. Nous appellerons centripète, le cas de l'orientation d'une valeur de la périphérie vers le centre, c'est-à-dire des valeurs du niveau global (isotopies génériques) vers le niveau local (isotopies spécifiques). Nous appellerons centrifuge l'orientation d'une valeur du centre (niveau local-isotopie spécifique) vers la périphérie (niveau global-isotopies génériques).

Chez Ungaro par exemple, la force des valeurs est centrifuge. La catégorie spatiale qui n'appartient pas au dispositif des valeurs de la haute couture détermine l'ensemble des autres valeurs.

Chez Lacroix, le sème /douceur/ régit les autres valeurs dérivant de l'isotopie générique. Nous sommes également face à un cas de force centrifuge.

Chez Valentino, les valeurs qui lui sont spécifiques sont les valeurs propres à la haute couture (élégance, chic et féminité). Nous constatons donc une orientation centripète.

Chez Dior, la direction des valeurs est centripète. La conceptualisation et l'innovation, propres à son style, démontrent son originalité et témoignent de son approche de la haute couture en tant que laboratoire d'idées. Les valeurs critiques ne sont pas certes directement liées à la typologie des valeurs de la haute couture, mais expriment suffisamment le caractère de la haute couture.

Chez Givenchy, les catégories sémantiques déterminantes (/élégance/) sont corrélées aux catégories sémantiques de la haute couture. La force de ces valeurs est donc centripète.

Chez Gaultier, l'orientation des valeurs peut être qualifiée tantôt comme centripète, tantôt comme centrifuge. Le décalage et l'humour, dissociés directement avec les valeurs de la haute couture déterminent le style de la maison et ont une orientation centrifuge. Ici, les autres valeurs spécifiques de la haute couture sont ajustées et précisées au niveau local.

Mais les valeurs de la marque peuvent aussi être qualifiées de centripètes, du fait de la rigueur de la coupe et de la couture.

Enfin, chez Versace les valeurs limites qui surdéfinissent les autres catégories sémantiques dérivent du domaine de la haute couture. Par conséquent la force des valeurs est centripète.

Nous pourrions conclure que les maisons dont la direction des valeurs est centrifuge ont un style particulier très prononcé et une attitude plus «révolutionnaire» (due à une certaine prise de risque) et inversement que la force centripète peut témoigner d'une fidélité aux valeurs traditionnelles de la haute couture et d'une approche plus « traditionnelle ». Il est intéressant de noter que même si Dior et Versace, par exemple, peuvent en apparence être considérés comme des maisons « révolutionnaires » à cause

de leur profil hyperbolique, la détermination de leurs valeurs par la haute couture atténue les effets excessifs et les risques de débordement.

Une autre distinction se dégage aussi. Les forces centripètes sont autoréférentielles (les maisons sont tournées vers elles mêmes), tandis que les forces centrifuges sont réflexives (les maisons sont tournées vers les autres).

Le maintien de l'identité est évident pour les maisons à force centripète qui nourrissent par contre un risque de manque de renouvellement, ce dernier devant être constant. A l'inverse, le renouvellement est évident pour les maisons à force centrifuge qui peuvent rencontrer de difficultés de maintien d'identité, mais aussi vis-à-vis des valeurs de la haute couture pouvant être en conflit avec leurs propres valeurs. Comment conjuguer des valeurs de douceur et d'enfance, propres au style de la maison, avec un style plus dynamique et agressif dicté par l'époque?

La juxtaposition et l'orientation des valeurs au sein de chaque marque donnent un cadre particulier de gestion de la présence.

L'effet de présence est provoqué par un décalage entre certaines valeurs ou par un sentiment du surplus ou d'au-delà. La présence est comme nous l'avons déjà souligné<sup>390</sup> le résultat de l'excès. Il s'agit de faire présence dans un monde qui a du sens. Afin d'être saisi, le sens doit avoir une bonne forme. Mais pour que le sujet soit touché, quelque chose doit déraiper par rapport à la norme. Pour faire sens, il doit y avoir du non-sens ou au moins dépassement du sens commun.

La phorie se place à côté de l'au-delà qui nous submerge. Si la présence, l'hyperbole et l'excès fonctionnent avec la haute couture, les normes de la bonne forme doivent aussi pouvoir s'y ajuster.

Les multiples catégories juxtaposées fonctionnent comme des opérateurs qui rétablissent l'équilibre mis en jeu par la tendance de la couture à l'hyperbole. L'extravagance par exemple, sème inhérent de la haute couture, sera modérée par le

---

<sup>390</sup> cf. chapitre de notre thèse sur la présence.

rythme tensif des différents degrés d'intensité et des orientations vers des catégories moins marquées à l'intérieur du discours.

Ainsi est constituée, pour chaque maison de couture, une sorte de grammaire qui sert à régler les effets de présence, exprimés par les degrés d'intensité et des projections de catégories sémantiquement plus ou moins toniques. Il s'agit d'une cuisine de sens, avec des degrés, des doses différentes (plus ou moins), et des projections d'ingrédients (isotopies). L'intensité est assurée par les affects. La présence est exprimée soit par l'intensité phorique, soit par la projection des catégories provoquant des émotions éprouvées au sein de toutes les marques. Lorsque par exemple le sens est considéré comme une expérience vécue et somatisé, les jeux d'équilibre assurent la gestalt.

La spécificité de Valentino réside dans le fait que la force de l'élégance, une valeur sémantiquement atone, la rend capable de dépasser ses limites et lui permet d'accéder à une autre catégorie limite. Ungaro est la seule maison qui semble distancée par les effets de présence et d'intensité.

L'autogestion (l'imposition des limites) est assurée, au niveau local par la marque et au niveau global par la couture et c'est ainsi que sont données les réponses aux problèmes délicats posés :

L'« antidote » pour Versace serait par exemple l'atténuation du ton hyperbolique par l'injection de catégories non marquées, afin d'assurer un meilleur équilibre.

Chez Gaultier, le /ridicule/, anti-valeur par excellence, est évité par la projection des sèmes /qualité/ et /rigueur/. Gaultier joue sur l'/'être sérieux/ sans montrer l'/'être/, mais en le suggérant. Ce qui est mis en avant c'est la légèreté et la fraîcheur de la collection.

Pour Ungaro, l'ajout d'éléments modernes au sein de ces collections qui rappelle l'au-delà ou le passé, font un clin d'œil à aujourd'hui.

Les thèmes contemporains et réalistes qui touchent le public permettent de rapprocher la haute couture de Dior aux besoins et aux réflexions de la femme moderne.

La /douceur/ de Lacroix par les effets de surprise et les effets pathémiques éloigne le sème de /mollesse/ et garde l'intérêt du spectateur vif.

### 5.3. Valeur vs Style

La configuration propre du micro-univers sémantique de chaque maison de couture définit le style de la maison ; elle (niveau local) est constituée des catégories sémantiques dérivant du domaine de la haute couture (niveau global). L'identité de la marque sert à nuancer, préciser et renforcer les sèmes du niveau global. Le style est caractérisé d'une part par une forme stable (noyau dur) et permanente à toutes les collections et d'autre part par une élasticité qui lui permet un changement constant et un renouvellement<sup>391</sup>. Pour la mode, il est défini comme la configuration : a) des valeurs identitaires (ex. valeurs esthétiques), b) des catégories spatio-temporelles, c) des degrés de présence, d) de l'orientation de ces valeurs vers la couture et e) de la gestion de la présence comme une stratégie de persuasion (modes de présence).

## 6. RECAPITULATIF

Dans ce chapitre, nous avons envisagé de créer une « grammaire » pour la marque (et toutes les marques) et en même temps de démontrer l'évolution de certaines catégories sémantiques (par rapport à la langue) inscrites dans et par le discours de la mode. La grammaire du verbal est aussi complétée par le discours visuel/plastique. Les valeurs conceptuelles vont enregistrer différentes variantes sous forme de valeurs perceptives, et c'est ainsi que sera affectée l'articulation des deux niveaux d'analyse, à savoir, le plan de l'expression et le plan du contenu.

Dans le discours journalistique, nous avons établi les valeurs et leur construction, dans les chapitres suivants qui traiteront du visio-plastique, nous aurons l'occasion de voir plus en détail l'agencement (en matière de rythme) des valeurs pas seulement conceptuelles mais aussi perceptuelles. Les valeurs thématiques (isotopies

---

<sup>391</sup> Cf citation pour la spécificité stylistique. CALVINO I., (*Lezioni americane*, Oscar MONDADORI, 1993, p.50) in GENINASCA J., « Stylistique et sémiotique », in *Sémiotique et Bible*, no 85, mars 97. : « Il s'agit toujours de la recherche d'une expression nécessaire, unique, dense, concise, mémorable », p.7.

spécifiques/génériques) et leurs manifestations figuratives (*cf.*, couleur chez Lacroix) et la forme de ces valeurs (forme perceptive et thématique) émanent de l'objet lui-même.

Le style de chaque maison est configuré avec les valeurs plus ou moins fortes (valeurs ludiques+élégance) qui sont incorporées à l'intérieur. Le style peut être plus ou moins audacieux selon la maison et ses valeurs. Il y a des maisons dont les valeurs sont spécifiques au domaine et d'autres qui le sont moins<sup>392</sup>. Elles se juxtaposent les unes avec les autres, dans un dispositif figuratif et dans un agencement temporel et actoriel.

---

<sup>392</sup> La construction des objets paradoxaux relève de la juxtaposition des thèmes hétérogènes et des associations inattendues.

## CHAPITRE II : CONSTRUCTION PLASTIQUE DE L'OBJET

### 1. D'UNE CONSTRUCTION VERBALE DE L'OBJET (VETEMENT DE HAUTE COUTURE) VERS UNE CONSTRUCTION PLASTIQUE.

Dans le premier chapitre de la partie analyse, nous nous sommes intéressée aux valeurs, c'est à dire aux catégories sémantiques qui servent à évaluer l'objet (vêtement de haute couture) au sein du discours verbal. Nous avons aussi pu démontrer les spécificités de chaque maison de couture. Ainsi, la marque (maison de couture) se présente comme un univers micro-sémantique articulé dans un discours.

L'objet d'étude, c'est à dire le vêtement en tant qu'objet sémiotique présenté dans les collections est un objet syncrétique. Sa construction est le résultat à la fois du verbal et du plastique. Les valeurs issues du premier chapitre de l'analyse nous ont fourni un plan du contenu. Celui-ci sera étudié dans sa forme d'expression. Dans ce chapitre, nous allons voir plus précisément le parcours plastique des valeurs constituantes de l'identité de chaque maison. Via les spécificités plastiques et notamment sensibles et tensives, chaque maison crée son propre style et se démarque des autres. Les valeurs de l'ordre de l'/élégance/ et de la /beauté/ par exemple telles qu'elles sont validées par le discours seront à nouveau traitées dans leur dimension plastique.

Nous pouvons distinguer trois niveaux d'analyses différents. Le premier, le thématique est issu de l'analyse des textes ; la terminologie est adaptée aux valeurs sémantiques et à leur combinaison. Le deuxième, le plastique concerne l'aspect plastique proprement dit (couleurs, formes, matières). Le dernier niveau d'analyse, le tensif porte sur i) le plastique lui-même (par exemple le noir en interaction-tension avec le bleu) et ii) la présentation des objets (rythme, séquence) dans la dynamique du discours.

Notre travail va porter sur des images (sources internet<sup>393</sup>) et non sur les objets effectivement présentés. Nous avons reproduit le défilé des collections printemps-été 2003 des maisons de couture Dior, Gaultier, Givenchy, Lacroix, Ungaro et Valentino sous forme des photogrammes. Chaque série de photos représente les séquences des défilés dans l'ordre chronologique en direct.

---

<sup>393</sup> Cf. [www.style.com](http://www.style.com).

Chaque collection-discours est considérée comme un texte<sup>394</sup>, produit concret, issu de l'acte d'énonciation. Nous l'avons segmenté avec des critères de découpage variant d'une maison à l'autre. Chaque photogramme constituera une unité de base étendue dans l'espace (découpé). Si le nombre d'unités de l'espace A est grand, le tempo de cet espace sera lent, inversement il sera vif si le nombre d'unités est limité. Admettons que le nombre d'unités dans un espace B est plus grand que dans le précédent (espace A), le tempo sera lent et nous parlerons d'un rythme<sup>395</sup> croissant ou ascendant. Dans le cas inverse, nous parlerons de rythme descendant entre les espaces.

Au sein de la collection-discours « circulent » des valeurs et des sèmes manifestés par des figures. Dans ce flux d'énergie et d'interaction, des tensions et des phénomènes sensibles (rythme, tempo) sont provoqués entre les valeurs. Et c'est ainsi que se rejoignent le « sémiologique » et le tensif.

Des effets de présence sont provoqués par un surplus d'intensité des sèmes, soit au niveau plastique entre les formants (couleurs-couleurs, couleurs –tissus,) ou entre le plastique (plan de l'expression) et le plan du contenu, soit au niveau de l'énonciation (rythme, tempo).

Nous parlerons d'intensité ou tonicité (grande ou faible), quand nous nous référerons aux valences d'intensité ou d'extensité<sup>396</sup> indifféremment. Les valences sont des termes marqués, saillants, qui proviennent de n'importe quelle catégorie (sémantique, plastique). Les effets d'atténuation de l'excès de sens visent la régularisation des tensions et créent une rythmique de la modulation des valences. Cette gestion rythmique crée des effets pathémiques, de détente et de suspens(e).

Chaque élément figuratif est un faisceau de sèmes en attente d'actualisation (ou de virtualisation) dans le contexte discursif par l'acte de lecture. Les opérations interprétatives (assimilation, dissimilation et propagation<sup>397</sup>) réalisées par le lecteur mettent en place le dispositif qui établira les conditions de la bonne visibilité-lecture. La bonne forme sera atteinte par les augmentations ou les diminutions des contrastes sémantiques.

---

<sup>394</sup> Cf. FLOCH J-M., *Sémiotique, Marketing et Communication, op.cit.*

<sup>395</sup> Plus des détails sur la question du rythme dans le chapitre suivant.

<sup>396</sup> Pour la définition de ces termes, voir FONTANILLE J., ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

<sup>397</sup> Pour la définition de ces termes, voir notre chapitre sur la présence.

Si dans le premier chapitre d'analyses nous avons traité du noyau sémantique avec des valeurs d'ordre sémantiques-conceptuelles, dans les chapitres suivants nous aborderons des valeurs d'ordre perceptif (par exemple la /simplicité/ comme valeur d'un jugement esthétique) et la forme (visuelle-plastique) de ces valeurs.

Dans ce chapitre, nous allons voir comment le plastique est construit dans le contexte discursif, où le global régit le local. Nous allons comparer par exemple le noir qui devient plus lumineux ou plus sombre, ou le satin qui signifie la brillance ou la lumière des stars du cinéma dans les maisons de couture et dans des contextes différents.

Après la présentation de la collection<sup>398</sup>, suivront des remarques générales et une segmentation de la collection-discours. Nous étudierons ensuite les critères de segmentation ainsi que les effets de présence et de gestalt déclenchés au sein de l'énoncé visuel.

---

<sup>398</sup> Une présentation des collections sous un format plus grand sera exposée dans les annexes.

## 2. UNGARO (COLLECTION PRINTEMPS-ETE 2003)



## 2.1 Présentation

L'espace visuel est constitué de quarante-sept images qui représentent les séquences du défilé de la collection Ungaro printemps-été 2003. Il ressort de cette collection des couleurs pastel, des tissus en satin imprimés, des chapeaux et des détails modernes (*pop art*)<sup>399</sup>.

Le thème de cette collection est la Belle époque. Les larges capelines, la légèreté des tissus, les poses des mannequins et les effets de socialité (les mannequins se croisent sur le podium) recréent l'ambiance d'une époque certes non vécue, mais dont le style de vie nonchalant a marqué l'imaginaire collectif. Par cette évocation d'une ambiance du passé, Ungaro propose une joie de vivre qui manque de nos jours. Ungaro essaie d'ajuster le romantisme d'une époque aux besoins du présent et de le traduire en un sentiment de bien-être.

Voici la segmentation de la collection que nous proposons :

### ESPACE A



### ESPACE B



image 1

image 2

image 3

image 4

image 5

image 6

---

<sup>399</sup> Cf. les annexes

## ESPACE C



image 1

image 2

image 3

image 4

image 5

image 6

image 7



Image 8

image 9

## ESPACE D



## ESPACE E



## ESPACE F



## ESPACE G



### 2.2. Commentaires sur la collection segmentée

La collection débute avec une série des robes monochromes aux couleurs pastel et des chapeaux aux larges bords. On retrouve dans les détails fleuris affichés sur les chapeaux les couleurs des robes. Le tissu satiné actualise les sèmes /intensité/ et /brillance/ et par afférence le sème /rapidité/. Celui-ci apporte une touche de modernité et donne le ton d'un tempo accélérateur de la collection. Les images « glissent » rapidement et se succèdent de façon fluide les unes après les autres. Une tension est ainsi créée entre deux éléments qui proviennent de deux composantes différentes du niveau plastique ((le chromatique et le tissu par exemple) au sein du premier espace. Les couleurs pastel d'une tonicité faible et les tissus d'une intensité élevée établissent un jeu de tensions.

Dans l'espace B, la taille des chapeaux devient moins importante et leur forme s'arrondit. Entre les deux premiers espaces, se manifeste une première tension entre la forme du chapeau : le /grand/ (Espace A) vs le /petit/ (Espace B).

La matière est composée de tissus imprimés (augmentation de la tonicité) et les robes du premier espace sont remplacées par des pantalons. Une autre tension est ainsi créée entre les robes (sème inhérent féminité) de l'espace A, et les pantalons (sème afférent /aisance/, /pratique/) et /modernité/) de l'espace B. Les bijoux inspirés du pop-art (*cf.*, image B6) activent le sème /modernité/ et virtualisent les sèmes /passé/ et /démodé/ respectivement inhérents et afférents à 'Belle Epoque'. Les tissus imprimés et satinés aussi bien que les couleurs pastel actualisent les sèmes /joie de vivre/ et /luminosité/. L'ajout progressif du noir vers la fin de la série (images B 7, 8 et 9) annonce l'arrivée de la (non)couleur dans l'espace C.

Les tissus imprimés de l'espace suivant perdent certes en brillance avec la présence du 'noir', mais le sème /gaieté/ afférent aux 'couleurs pastels', et 'motifs imprimés' se propage au 'noir' et inhibe le sème /dysphorie/ qui lui est socialement afférent. Les chapeaux regagnent progressivement leur forme et leur taille initiales (espace A) et les retrouveront tout à fait dans la suite de la collection (effet de suspens). Le satin perd en brillance et les sèmes /transparence/ et /légèreté/ sont actualisés dans 'tissus transparents' et 'dentelle'. La baisse de tonicité dans l'espace C règle les tensions provoquées dans les espaces précédents et préparent les prochaines tensions.

Dans l'espace D, les capelines retrouvent leur forme initiale et une série de six robes du soir noirs apparaissent. L'absence de couleur et le manque de brillance du tissu créent un effet de neutralité. Ce qui est perdu en tonicité plastique est rattrapé par une tonicité sémantique. Les silhouettes en *total black* — en assimilation avec la longueur des formes — propagent les sèmes /intensité/, /habillé/ et /mondanité/ dans 'noir' et — par assimilation avec le sème /gaieté/ dans 'tissus satinés' et 'couleurs pastels' — le noir, en relation avec la 'fluidité' et la 'légèreté' des tissus, perd les sèmes afférents /lourd/ et /tristesse/. Le noir devient, alors, « lumineux ».

L'espace E est constitué des trois robes : une première de couleur rouge, une deuxième blanche et une dernière noire. L'intensité chromatique<sup>400</sup> de la première tenue est atténuée par la transparence (/baisse d'intensité/) des tissus. Le blanc qui succède (couleur «*effacée*») provoque un moment neutralisé et un effet d'apaisement. Puis se manifeste une tension entre le blanc et le noir, tension intensifiée par la fente des robes blanche et noire (/intensité de provocation/). Le chapeau qui manque à la tête de la silhouette blanche se retrouve dans la coupe de la toilette blanche en forme de chapeau. C'est ainsi que le rôle du chapeau est souligné au long de la collection et que sont créés des effets de présence chez le spectateur. L'accessoire, qui joue a priori un rôle secondaire dans la mode, est protagoniste chez Ungaro. La robe suivante, une robe noire, est marquée par une large fente. La taille du chapeau de cette toilette redevient petite, ce qui atténue l'effet de surprise provoqué par la robe en forme de « chapeau renversé ».

Dans l'espace F — qui constitue la plus grande étendue (dix-sept robes) — se manifeste l'effet de la plus grande tonicité de la collection, grâce à la présence des tissus satinés et imprimés du soir<sup>401</sup> et des chapeaux qui regagnent progressivement leur taille et leur forme, mises en suspens dans la dernière image de l'espace E. Sont activés, d'une part, les sèmes /habillées/ et /soirée/ inhérents aux 'toilettes du soir' et sont actualisés d'autre part, le sème /euphorie/ afférent au 'tissus imprimés' et le sème /rapidité/ afférent au 'satin'. Le parcours chromatique des tonalités plus sombres aux tonalités plus claires de la fin de la collection est inhabituel et surprenant<sup>402</sup>.

La robe de mariée en satin et tulle (Espace G) clôt la collection 2003. La « mariée » vêtue d'un chapeau en voilette<sup>403</sup> et d'une forme simple résume bien la sophistication et l'esprit du créateur.

### 2.3. Synthèse

La beauté (valeur esthétique-valeur identitaire) chez Ungaro est manifestée sur le visage. Les effets de mystère et de tensions qui s'y créent sont provoqués par le chapeau. Emblème de la Belle Epoque, le chapeau met en valeur et sublime le visage

---

<sup>400</sup> Le rouge est couleur d'intensité et d'étendue grande. Elle provoque un effet d'éclat.

<sup>401</sup> Par propagation des 'robes de soirées' inhérentes dans l'espace précédent.

<sup>402</sup> La collection représente la durée d'une journée, du matin au soir. Les couleurs claires signalent le jour et débutent la collection et les couleurs plus sombres sont utilisées pour la soirée.

<sup>403</sup> On a retrouvé la voilette à d'autres instances précédemment.

caché (soit par sa forme large soit par la voilette). Le chapeau joue donc un rôle dans la création et dans la gestion des tensions à l'intérieur des espaces visuels de la collection<sup>404</sup>. Il provoque des effets de surprise (« chapeau renversé »), tout en équilibrant en même temps des effets de tension (effets d'atténuation par le changement de la forme et de la taille).

Le rythme de la collection s'accélère progressivement de l'espace A à l'espace C. Le rythme est en baisse subitement dès l'espace D ('toilettes robes de soir'). Les effets de ralentissement du rythme plastique accompagnent des effets de tonicité sémantique grande ('robes de soirée', 'chapeau renversé'). Une accélération vive du rythme reprend de l'espace D à l'espace E. Le tempo lent de la finale de la collection représente bien l'esprit de la Belle Epoque : « Prendre son temps, profiter de l'instant présent ».

L'imaginaire certes n'implique pas directement l'intérieur (tonicité émotive faible) mais la disposition plastique et l'agencement des composantes plastiques permet l'actualisation des tensions, des effets pathémiques (effets de surprise, étonnement) et donc un niveau relativement élevé de présence<sup>405</sup>.

---

<sup>404</sup> Au sein de chaque espace séparément et les espaces entre eux.

<sup>405</sup> Le manque de présence constaté dans le chapitre précédent est ici remplacé par un esprit de renforcement de l'affect.

### 3. VALENTINO (COLLECTION PRINTEMPS-ETE 2003)





### 3.1. Présentation

L'espace visuel de Valentino pour la collection 2003 est composé de cinquante deux pièces. Les couleurs dominantes sont le blanc qui ouvre la collection, le gris, l'orangé (couleur entre le rouge et le jaune), le rouge, le jaune et le noir. Les couleurs phares de Valentino pour la collection sont le rouge et le jaune.

Les formes sont ouvertes et deviennent de plus en plus longues, au fil de la collection ('toilettes de soir') et des plus simples elles se transforment en formes sophistiquées (Cf. finale de la collection). L'évolution est progressive, elle annonce et prépare les changements et les tensions. La collection est composée des pièces élémentaires (« les essentiels ») d'une garde-robe : des tailleurs (jupes-pantalons) et des robes. Les tissus varient de brillants à mats. Ce qui est intéressant à noter c'est l'absence d'une robe de mariage qui signale d'habitude la fin du défilé des maisons traditionnelles.

Nous allons voir en détail comment la valeur identitaire de l'élégance est traitée par le plastique. Nous allons voir par exemple comment sont agencés le précieux, le luxe avec le perceptif.

**ESPACE A**



image 10 image 11

**ESPACE B**



**ESPACE C**



## ESPACE D



### 3.2. Commentaires sur la collection segmentée

Le premier espace est marqué par la couleur blanche qui signale que cette série concerne les tenues de jour (afférence du sème /luminosité du jour/). Les ensembles de jour sont des tailleurs (veste-jupe, et veste-pantalon). L'apparition des tailleurs gris créent une tension (blanc vs gris) annonçant l'arrivée de la prochaine série. Egalement, le gris métallisé interrompt la série des blancs et va propager le sème /brillance/ dans la série suivante. La double tension créée entre le gris métallisé (image 10) (chromatique et lumineux) et le blanc mat est neutralisée et apaisée par le tailleur blanc (image 11). Le tailleur en gris mat, qui succède, une variante du tailleur gris brillant, introduit l'espace B. Ainsi le spectateur-lecteur est assuré de ne pas être choqué par la nouvelle série.

Dans le deuxième espace, c'est le sème /brillance/ qui domine. La tension /brillance/ /matité/ (absorption et renvoi de la lumière) entre le premier et le deuxième espace est atténuée avec la présence du gris métallisé dans l'espace précédent. La luminosité créée par les tissus satinés renvoie à la lumière du cinéma hollywoodien ou aux stars clientes de la maison qui sont probablement présentes dans la salle du défilé. Le sème /précieux/ adressé à la femme-cliente est aussi activé par la présence des accessoires argentés et les

tissus satinés. Les cheveux lisses et brillants des mannequins renforcent le sème /célébrité/ (effets de lumière). Dans les couleurs retenues, il y a des tons rouge<sup>406</sup> qui est la couleur de prédilection de Valentino, et le jaune qui évoque le précieux et la lumière. Les autres couleurs de la collection sont des mélanges de ces deux couleurs de base (prune, oranger et brun).

L'espace C est composé d'une série d'ensembles noirs. Le tempo de la série est vif et dynamique. Le noir évoque non pas autant le lourd que le /soir/ et l'arrivée des toilettes du soir. Les sèmes inhérents et afférents sont la brillance, ainsi que la transparence, le /mondain/ et la précision (savoir faire de couture) de la dentelle. Cette série prépare l'arrivée de l'espace de grande intensité (toilettes de soir brillantes).

Le dernier espace avec un tempo lent (accroissement du rythme de l'espace précédent) est composé des toilettes du soir. La brillance reste intacte mais on gagne en longueur. Les tons plus métallisés rappellent les tons de l'espace A, la matière satinée renvoie à la luminosité des célébrités. Au niveau des couleurs, le rouge et le jaune intense sont les couleurs qui rythment le parcours chromatique de la collection, et le noir qui fait appel à l'espace C annonce l'arrivée de la finale. On constate donc un respect de l'ensemble des espaces, un ensemble cohérent, ce qui rappelle sans doute l'esprit de la maison.

Valentino reste fidèle à ses propres valeurs (sèmes inhérents à la marque). Le défi pour lui est la quête de la nouveauté : comment combiner les valeurs inhérentes propres à la marque avec les valeurs propres à la nouveauté (synchronisation avec les autres valeurs). Ce qui semble l'intéresser c'est où rechercher cette idée du renouvellement, sans jamais « trahir » les valeurs propres à la marque. Le créateur italien doit éviter l'instabilité émotionnelle et même les effets de surprise/choc.

Le rouge (intensité tonique et étendue extrême) crée un effet d'intensité, et règle le rythme chromatique. Ce dynamisme de la collection s'effectue avec délicatesse (le spectateur est averti) sur les codes connus et partagés. Le noir stabilise et assure la cohérence, et la fidélité à la tradition de la maison.

La valeur identitaire de la marque, l'élégance, est abordée par un tempo lent et un rythme symétrique qui souligne le caractère solennel et permet au spectateur d'admirer

---

<sup>406</sup> Le rouge est d'ailleurs conçu comme la couleur de référence de Valentino.

la collection. Le rythme de la collection suit une normalité : ascendant, décroissant pour éviter l'excès. Ceci crée un moment d'autogestion de l'hyperbole. L'élégance est synonyme de justesse et d'harmonie.

#### 4. GIVENCHY (COLLECTION PRINTEMPS-ETE 2003)



#### 4.1 Présentation

L'espace visuel est composé de trente huit images-silhouettes. Ce qui domine au niveau plastique, c'est la netteté de la coupe et la précision de la ligne. Les tissus sont principalement mats (le tissu satin n'apparaît que très peu) et les formes étroites deviennent au fil de la collection de plus en plus ouvertes. La gamme des couleurs s'étend du noir, beige, blanc, bleu ciel, au rose pale et rose fuchsia. Les bandeaux noirs, les sourcils marqués font référence à une icône de la maison Givenchy la star des années 50 Audrey Hepburn.

Un sentiment de surprise est provoqué par la série des silhouettes androgynes, ainsi que par la progression des couleurs foncées vers les couleurs plus claires<sup>407</sup>.

Le défi du jeune créateur Julien Macdonald<sup>408</sup> est d'adapter les valeurs socio-esthétiques (chic/) et limites (/ sexy/) propres à son style identitaire avec l'air de modernité de son style personnel.

##### ESPACE A



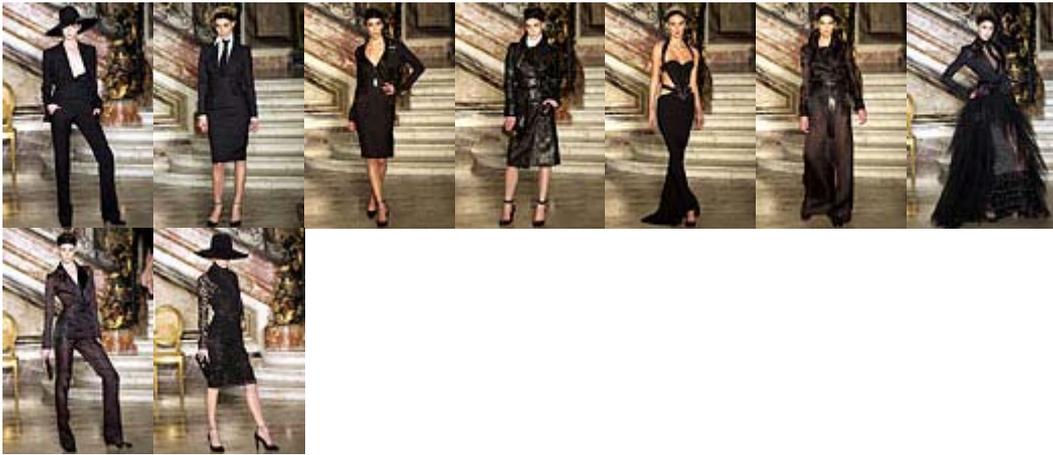
##### ESPACE B



<sup>407</sup> A priori dans les collections, la disposition des couleurs est inverse. Les couleurs plus claires sont suivies par les couleurs plus sombres.

<sup>408</sup> Julien Macdonald est le nouveau créateur d'une maison de couture d'une longue tradition.

## ESPACE C



## ESPACE D



### 4.2. Commentaires sur la collection segmentée

La collection démarre avec une série de vêtements noirs<sup>409</sup>. Le sème /sombre/ activé par le noir dès le début de la collection, sans effet de sème /luminosité/ ('tissus mats') crée un sentiment /lourd/. L'ajout du beige au milieu de ce premier espace annonce l'arrivée

<sup>409</sup> Pour le noir, voir : FONTANILLE J., « Sans titre...ou sans contenu ? » *Approches sémiotiques sur Rothko*, NAS, N°34, 35, 36, 1994. ZILBERBERG C., «Éloge de la noirceur», *Protée*, Vol.31, n°3, hiver 2003. RENOUE M., « Dynamiques et densités du voir et du vu : l'exemple de N°14 (BROWNS OVER DARK) », 1963, De Mark Rothko, *Protée* Vol.31, numéro 2, automne 2003. BEYAERT-GESLIN A., « La couleur, la profondeur, les sensations, quelques intérieurs de Matisse », *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004, pp.209-224.

du blanc dans l'espace suivant. La présence des dentelles et des jeux de transparence ajoutent en sophistication.

L'espace B est marqué par le sème /blancheur/. Une première tension apparaît donc entre l'espace A et B (/noirceur vs blancheur/). Le sème /lumière du jour/ pourrait être activé par la présence du sème /inchoatif/, puisque les vêtements se présentent au début de la collection. La neutralité des couleurs des deux premiers espaces démontre bien que le nouveau créateur de la maison veut rester proche des valeurs sûres et diachroniques, tant au niveau thématique que perceptif. La coupe et les formes donnent aussi à la collection un esprit de trop ordonné, trop carré et statique.

L'espace C est composé d'une série de noirs (retour du noir mis en suspens dans le premier espace). Une tension se crée entre la /féminité/ d'Audrey Hepburn et le sème /masculin/ activé dans la silhouette où le visage reste caché par un large chapeau. Le sème /féminité/ propagé dans l'ensemble de la collection inhibe le sème /masculinité/ de la silhouette androgyne et active par propagation le sème /mystérieux/.

La finale contient les toilettes du soir longues accentuées par des éléments de brillance (Cf. la deuxième 'robe rose') et des éléments de provocation ('fentes'). La finale annonce l'arrivée de la couleur. Les tons du bleu clair au bleu foncé aussi bien que le rose pâle ne sont ni introduits antérieurement ni ne constituent des éléments justifiés par une dynamique d'ensemble. Leur apparition soudaine pourrait inverser la prévisibilité de la collection et évoquer un effet de surprise. Le manque de cohésion avec les espaces précédents aussi bien que le manque de jeu des modulations d'intensité rythmique<sup>410</sup> réduit les possibilités d'effets pathémiques. Une certaine explication du parcours avec des effets de rappel, pourrait corrélérer les espaces entre eux et créer des effets de suspens aussi bien qu'une certaine dynamique.

Les valeurs identitaires de la marque, le '*sexy chic*', qui sont une combinaison des valeurs socio-esthétiques et des valeurs provenant de la zone limite, semblent ne pas être respectées. Le caractère sporadique et non systématique des quelques tentatives de création des effets toniques ('maillot de bain', 'la silhouette androgyne' ou encore la 'silhouette finale', un mélange de sexy et de mystère) n'a pas réussi à sortir la collection de l'atonie et de l'ennui. Chez un autre adepte du style classique, Valentino, il a suffi

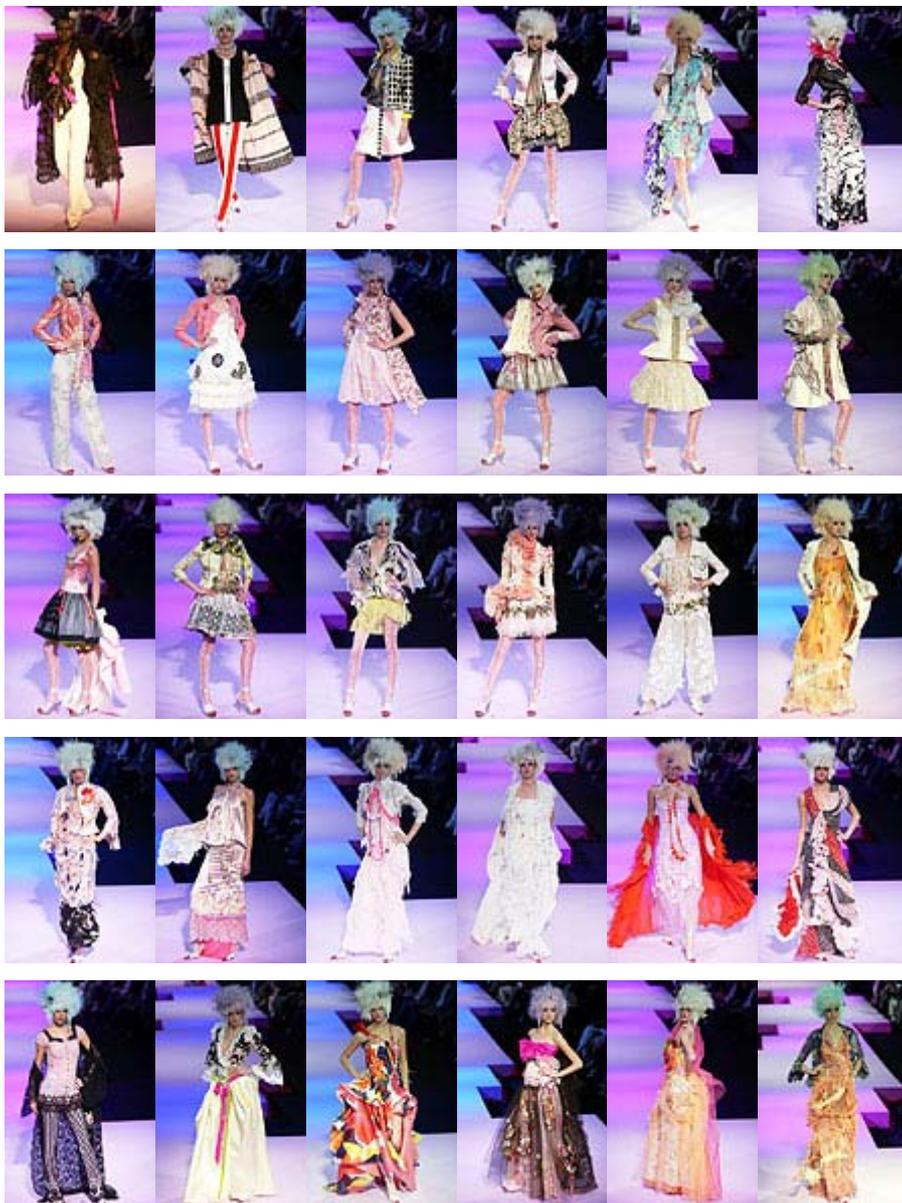
---

<sup>410</sup> Le problème de rythme est lié au fait que la collection a été courte.

d'une organisation du pôle chromatique centrée sur le rouge (grande intensité) pour réaliser un effet de dynamisme.

Les valeurs de la maison doivent être partagées par sa clientèle (icône Audrey Hepburn), comme c'est le cas chez Valentino d'ailleurs. Mais à l'opposé du créateur italien qui s'adresse à la femme dans la salle (la star c'est la cliente), le créateur de chez Givenchy a eu du mal, selon nous, à impliquer les spectateurs. Le caractère de la collection, clos et tourné vers le passé avec les auto-citations, restait monotone.

## 5. LACROIX (COLLECTION PRINTEMPS-ETE 2003)





## 5.1 PRESENTATION

L'espace visuel de la collection Lacroix printemps-été 2003 est composé de trente neuf images<sup>411</sup>. Les modèles de la collection sont de couleurs de tonalités pales, les formes sont simples et ouvertes. A l'intérieur de chaque forme, un grand nombre de détails surchargent le vêtement. Les couleurs pastel d'une intensité faible et la forme non-marquée « effacent » ce surplus. Il s'agit d'un espace continu. Les seuls moments de tonicité sont activés par la présence du rouge (grande intensité), vers la fin, ce qui signale une montée en crescendo. Il n'y a pas de perturbation, il s'agit d'un moment aigu, un moment qui dynamise l'ensemble. L'atonicité plastique est contrebalancée par l'intensité pathémique activée par le thème de l'enfance, retenu par le créateur. Les couleurs sucrées et « fruitées » (rose bonbon, jaune-citron) aussi bien que les lignes délicates et fragiles en zig zag et enfin l'effet « barbe à papa » activé par les cheveux renvoient à l'enfance visuellement mais aussi par synesthésie par évocation de la mémoire gustative. Contrairement à Ungaro qui lui utilise l'imaginaire en se distanciant de l'émotion, Lacroix fait appel aux sensations vécues. Le sens devient présence par l'expérience vécue.

Le recours au détail et à la surcharge est assimilé par activation du sème /gaieté/ dans le contexte « couleurs vivantes » et « couleurs évoquant le sucre et la dégustation ». Les valeurs identitaires de la beauté (esthétique) sont manifestées dans la diversité des couleurs et des lignes. Pour Lacroix, l'articulation plastique fonctionne sur le mode virtuel, avec les formes arrondies (chapeaux), les lignes en zig zag (virtuel, espoir,

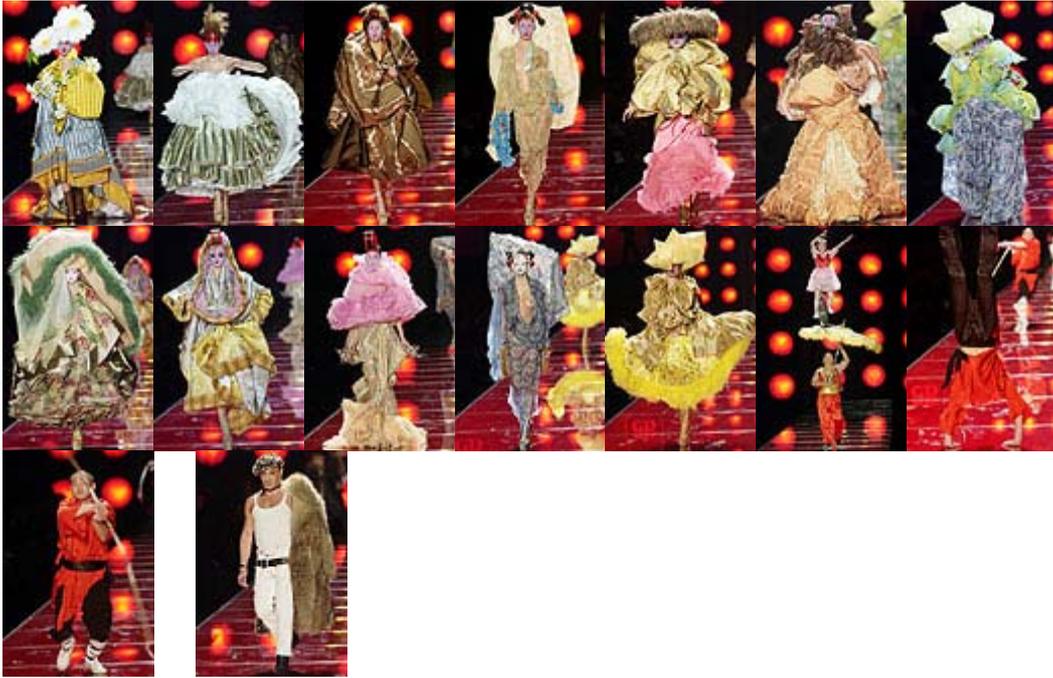
<sup>411</sup> La collection dure le temps d'un rêve.

ouverture), aussi bien qu'avec le rythme qui suspend la couleur et crée un sentiment de surprise et d'étonnement.

Nous constatons que les valeurs esthétiques sont marquées par une tonicité faible (couleurs pastels) et une tonicité émotionnelle élevée. Ainsi le manque d'excès perceptif se conjugue avec le trop d'excès pathémique. La grande cohérence, continue et ininterrompue, justifie le manque de rythme et souligne le mode onirique qui est le mode qui définit le plus la collection (les valeurs esthétiques ne suffisent pas).

## 6. DIOR (COLLECTION PRINTEMPS-ETE 2003)





– Sarah Mower

## 6.1 PRESENTATION

L'espace visuel est composé de cinquante photo-séquences. Dans cet espace, il y a des moines Shaolin que nous avons considérés dans notre calcul des images, à cause de leur rôle significatif pour le déroulement du défilé. Le thème principal de la collection printemps-été 2002-2003 est la Chine, il est activé par le mouvement des moines qui marquent l'esprit de la collection : dynamique et vif.

Leur présence ajoute de l'authenticité<sup>412</sup> à l'ensemble de la collection. Ils sont d'ailleurs le seul élément réaliste. Rien dans les créations de Galliano pour Dior ne rappelle le costume traditionnel chinois. Contrairement aux effets surréalistes provoqués par les exagérations des volumes et du maquillage théâtral des mannequins — qui déclenche un sentiment d'étonnement —, la participation active des acrobates dévoile l'envie du créateur de garder des liens forts avec la tradition, l'orient et tout ce qui représente la Chine. Le défilé est un processus de représentation du travail de reconstruction par déformation voire dé-construction de la réalité. C'est ainsi que le spectateur suit l'évolution et participe à la construction de ce nouvel objet. Son rôle s'éloigne de la simple passivité et nécessite un effort supplémentaire de lecture.

<sup>412</sup> Ainsi que le sème /sacralité/.

Tout en respectant les valeurs de la Chine orientale, Galliano pour Dior les projette dans une nouvelle dimension. Ces valeurs sous un regard neuf vont ainsi être sublimes et modernisées. Dans une logique de recherche, ce qui importe c'est l'invention de nouvelles formes corporelles (surdimensionnées) et la (re)création de nouveaux objets. Dior se base sur quelque chose de déjà connu et d'existant pour en faire quelque chose de bizarre, voire étrange.

Les connotations des couleurs dominantes — c'est-à-dire du jaune, couleur de la Chine impériale, et du bleu, couleur de la royauté occidentale — créent un pont de dialogue entre l'orient et l'occident<sup>413</sup>. L'intensité des formes aussi bien que celle de la couleur rouge, couleur d'une grande tonicité, soulignent l'effet majestueux et impérial et activent par contamination le sème moderne et dynamique à la Chine.

Les effets d'excès de présence provoqués par les formes hyperboliques, aussi bien que la rapidité et le dynamisme dégagés par l'énergie des moines sont « apaisés » par les couleurs de tonicité faible (couleurs pastel). L'hyperbole des formes volumineuses est contrebalancée par la légèreté des tissus fluides.

#### ESPACE A



<sup>413</sup> A noter les affinités des autres couleurs (le vert, le rose, le fuchsia aussi bien que les couleurs pastels) avec le jaune et le bleu qui sont les couleurs qui organisent le parcours chromatique.

ESPACE B



ESPACE C



ESPACE D



## 6.2. Commentaires sur la collection segmentée

Le premier espace est composé de vingt silhouettes. Comme nous l'avons déjà évoqué ci-dessus, la collection démarre avec l'apparition des moines chinois vêtus en costumes traditionnels rouges. Succèdent les créations Dior roses en formes géantes, qui créent une intensité au niveau des volumes (élargissement des formes) par rapport aux costumes chinois. Une baisse de tonicité s'effectue au niveau chromatique. Le rouge des cinq premiers images de l'espace A perd en intensité et devient rose. La tonicité chromatique faible en relation avec la neutralité du noir (le rose est associé à du noir) produit un effet d'équilibre à la forme géante<sup>414</sup>.

Les plis des robes de l'espace A assimilés à la performance des acrobates activent le sème /mouvement/. Même si les formes sont géantes, il y a du mouvement. Le satin des deux premières qui brille signale un effet de /majestueux/ et de /précieux/ aussi bien que de légèreté. La troisième création apaise encore plus, car le tissu devient encore plus transparent et encore plus léger (tulle). L'image-silhouette suivante garde les sèmes /grandeur/ et /intensité/ activées dans 'chapeau géant' et introduit un changement des couleurs : le bleu, le jaune et le vert, couleurs de la robe vont être répandus dans la suite de la collection. Le changement chromatique va être mis en suspens au profit du changement des formes. Les formes géantes et volumineuses vont devenir des formes longilignes. Le retour du rouge encore plus foncé signale que plus on perd d'intensité de volume, plus on gagne d'intensité chromatique.

Les couleurs jaune et verte activées dans l'image dix de l'espace A vont être réactualisées après l'apparition de la silhouette longiligne. Celle-ci a suspendu le rythme d'intensité chromatique (le rouge « foncé ») avec une baisse de tonicité ('rose pale'). Les dernières images actualisent les couleurs mises en suspens et gardent la forme plus longiligne. Le retour à une forme géante s'effectue dans l'image dix-huit. Elle sera atténuée par une forme moins volumineuse dans l'image suivante (image dix-neuf).

La dernière image-silhouette est en rose et en fuchsia (c'est-à-dire une combinaison d'intensité chromatique forte (fuchsia) et faible (rose) et la forme est plus arrondie.

Le retour aux images précédentes évoque l'ancrage dans le passé et la tradition.

Galliano crée le nouveau en s'appuyant sur le déjà existant.

---

<sup>414</sup> Nous pouvons facilement imaginer comment serait la même tenue extravagante en rouge. Le résultat serait trop excessif.

Le deuxième espace est composé d'une série de robes de tonalité bleu-violet. Un moine vêtu en totalité de bleu introduit l'espace B. Suit une robe *Dior* dans les mêmes tonalités que le costume traditionnel qui la précède. L'arrivée d'un moine chinois de plus insère le sème /dynamisme/ et réanime la série des vêtements. Le bleu est la couleur dominante. Le bleu couleur royale de l'occident devient de plus en plus foncé et prend la forme du costume chinois (images sept et huit de l'espace B). Elle est aussi associée à la couleur jaune (connotation de la royauté orientale) et au vert (composante dérivée du jaune et du bleu). Ce qui est intéressant à noter, c'est que le sème /sinité/ apparaît quand il y a la couleur bleu (qui appartient à l'occident), ce qui renforce l'esprit du dialogue entre la chine et l'occident. Le rythme décroissant de l'espace A à l'espace B, aussi bien que la tonicité faible des formes, crée un effet d'apaisement chez le spectateur. Cet apaisement est de fait nécessaire suite au premier espace qui instaure un sentiment bizarre et étrange avec les vêtements extravagants.

Le troisième espace est marqué par une baisse aussi bien au niveau du rythme que de la tonicité chromatique du jaune et du rouge. Cela prépare à l'intensité dans l'espace suivant. Le rythme est symétrique avec les espaces B et C ralentissant le rythme ascendant, ce qui apaise le sentiment de surprise provoqué par les espaces précédents. Nous constatons deux types de rythme : un extérieur qui concerne la rythmique des espaces entre eux et un autre interne qui concerne la tension dynamique et conflictuelle apaisée et équilibrée par la suite par la rythmique générale.

La finale provoque un effet de miroir avec le premier espace. La sensation de l'apaisement (tonicité faible) est contrebalancée dans cet espace par des formes qui gagnent en volume, aussi bien qu'en légèreté.

### 6.3. Commentaires généraux sur la collection

Les valeurs critiques sont caractéristiques de l'identité de la maison Dior. L'« ethnique » et plus précisément l'« ethnique chinois » va ainsi être abordé comme un mélange des traits traditionnels en provenance de l'orient associés à des traits de la modernité provenant de l'occident.

Ce qui est gardé de la Chine, c'est le sème /impérial/ activé par la couleur jaune et l'intensité/ des volumes. La grandeur de la Chine est manifestée par un tempo lent et solennel. Afin d'éviter l'effet de lenteur, la présence des moines Shaolin active et

propage le sème /sveltesse/. L'intensité élevée, activée par les formes et les lignes, est contrebalancée par l'atonie des formes.

Si une tension existe au niveau plastique, une autre est créée au plan thématique. La tradition est confrontée à la modernité, la simplicité à l'extravagance, et l'ethnique à l'universel. En déformant le thème de la Chine, et en le sortant des marges trop limitées, Galliano pour Dior répand l'ethnique dans une perspective universelle.

La quête et la création de la présence présupposent une aussi bonne gestion des tensions et de l'hyperbole. Afin d'assurer l'équilibre nécessaire pour la bonne visibilité et la tradition, l'hyperbole activée par les volumes extravagants s'efface dans les tonalités chromatiques pâles (plus on gagne en volume, plus on perd en intensité chromatique), la netteté des lignes et une répartition des forces d'équilibre symétrique. L'hyperbole est donc chez Dior une hyperbole « rigoureuse » bien maîtrisée et orchestrée.

## 7. GAULTIER (COLLECTION PRINTEMPS-ETE 2003)





### 7.1. Présentation

L'espace visuel de la collection printemps-été 2003 de Gaultier est composé de cinquante-deux images. La palette des couleurs choisies contient le noir, le rouge, l'orange, le fuchsia, le mauve, ainsi que le vert, le bleu, et le turquoise. Les coupes varient entre des lignes droites et strictes (tailleurs et smokings) et des formes plus larges et fluides (robes inspirées des ballets). Les thèmes principaux traités sont inspirés a) de la mythologie grecque, aussi bien que des îles grecques (avec les couleurs marines), b) du contemporain avec le style personnel de Gaultier (ensemble « Orange Mécanique », 'top à rayures de marin en sequins', ou 'un tablier en jean pailleté') et c) de l'univers du ballet (avec une pièce en dentelle Degas, ou un autre modèle composé d'une crinoline longue fendue devant, et associée à un pantalon).

Nous segmentons l'espace visuel en quatre espaces : un premier composé de tailleurs et smokings noirs, un deuxième avec des vêtements colorés, un troisième et un quatrième avec des robes du soir.

ESPACE A



ESPACE B



## ESPACE C



## ESPACE D



### 7.2. Commentaires sur la collection segmentée

Dans le premier espace nous constatons des tensions plastiques internes. Au niveau chromatique il existe une grande tension entre le noir et les éclats de rouge (gants, image 4), tension atténuée ensuite par le gris (gris par rapport au noir, et rouge), et reprise entre le noir et la silhouette en total blanc (dernière image de l'espace A).

La coupe est marquée par le sème /intensité/. Tantôt sous forme de tenue courte, tantôt en tenue découpée (image numéro quatre) — qui gagne en intensité par la couleur rouge des gants — ou en coupe décalée, ce qui est mis en valeur c'est la couture. Les vestes

décalées (en gris et blanc) activent par assimilation les valeurs ludiques, qui sont les valeurs identitaires chez Gaultier. L'importance de la coupe, sème inhérent à cette première série, annonce que la couture sera le fil conducteur de la collection qui va corréliser tous les autres thèmes hétéroclites.

L'espace B est constitué d'une série de vêtements aux couleurs vives. La vivacité du fuchsia perd en vivacité et devient de plus en plus sombre par la suite (images trois et quatre). L'apparition du blanc modulé avec le beige signale le retour de l'orangé qui se retrouvera ensuite indirectement dans le vert. Tous les deux sont des intermédiaires entre le jaune et le bleu pour le vert, et le jaune et le rouge pour l'orangé).

Les formes fluides remplacent les formes strictes du premier espace. Le strict se défait et s'élargit. Cette évolution — élasticité de la forme et de la coupe — démontre à la fois le savoir-faire de Gaultier et toutes les possibilités de la couture.

On retrouve le sème /couture/ dans les images six<sup>415</sup> (effet de couture superposé-hommage au corps de la femme), huit (« orange mécanique ») et onze (jean pailleté), où Gaultier cite quelques-unes de ces créations devenues des classiques et qui démontrent bien son style personnel.

L'espace C annonce la série des toilettes de soir qui se terminera dans l'espace final (espace D). Une silhouette de « femme fatale » toute en noir constitue la première image à laquelle vont se succéder des robes en couleurs qui évoquent la mer, du vert turquoise au rouge corail, en passant par le bleu profond. Le 'top à rayures de marin en sequins' — une de ses marques de fabrique — de l'avant dernière image est un nouveau renvoi à sa couture.

L'espace D évoque le premier espace. Le final fonctionne comme une synthèse des moments forts du créateur : le sème de la couture (avec la veste décalée), la vivacité des couleurs choisies et la légèreté des tissus ('tenue de la ballerine).

### 7.3. Synthèse

Le tempo de la collection est relativement lent et le rythme entre les espaces est : de l'espace A vers l'espace B décroissant, de l'espace B à l'espace C symétrique et enfin de l'espace C à l'espace D décroissant. A l'intérieur de chaque espace, la tonicité est

---

<sup>415</sup> Cf. dans les annexes

plutôt faible au niveau perceptif. Il suffit de quelques éléments d'une tonicité grande pour « briser » cette réalité en apparence atone.

Les effets de présence sont réalisés par l'intensité entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Quand il y a du « trop » sémantique, le niveau plastique est mis en arrière. En revanche, ce n'est que quand il y a un effet d'accalmie que la tonicité au niveau perceptif est mise en relief. Il y a échange entre plastique et sémantique, comme il y a relation entre plan de l'expression et plan du contenu. Une première tension est à relever entre le sérieux de la coupe (lignes strictes et coupes précises) et la thématique sémantique ludique.

Le sentiment de surprise, le sourire qui se dessine, sont réalisés sur le mode de la suggestion et de la subtilité. L'intensité est annoncée par des petites touches ici ou là. L'ensemble est très bien orchestré.

Le style de Gaultier est relatif à la couture et les valeurs ludiques. Confiant en son style, Gaultier ne crie pas, mais suggère. Son style devient le fil conducteur de sa (poly-) thématique. Le ludique et tous les sujets abordés sont traités avec le même sérieux. Même si il s'agit de la mythologie, même si il s'agit de l'art ou de la couture, les sujets s'entremêlent mais sans jamais être dissociés. La cohérence vient de sa couture : ainsi par les effets de découpe, de décalage, sa couture est présente et règle le ludique et tous les thèmes utilisés.

Les couleurs dominantes bleu et vert, couleurs qui évoquent la mer, ne sont montrés qu'indirectement et successivement<sup>416</sup>. Le créateur Gaultier donne le ton de la collection par des petites astuces. Les couleurs dominantes, rouge et jaune s'imposent petit à petit. Le jaune complète la palette de la mer et de l'été (soleil). On passe au rouge par le violet. Les couleurs dominantes sont présentées par leurs composées. Le ludique et la suggestion dérivent des formes étroites qui s'élargissent et qui s'ouvrent.

Le bleu sera introduit par la présence du violet (bleu et rouge) et par sa complémentaire. Gaultier joue des complémentaires et présente des couleurs dans leur plus grande intensité (orange –plus intense de jaune, fuchsia-plus intense de rose). Ce qui est

intensifié et donc souligné c'est la suggestion. La répétition des couleurs et des formes ouvertes vers la fin, a pour effet d'activer le dynamique et le virtuel.

Le traitement de la couleur se manifeste à deux niveaux : complémentaire, propre de la couture. Le bleu est entre le vert et le noir et évoque en même temps la mer<sup>417</sup>.

Les effets de surprise éclatent d'une façon lente et préparée. La suggestion est aussi activée par les modalités du /montrer/ -/cacher/ et inversement les modalités du paraître sont à nouveau d'actualité. Un autre effet de surprise est la provocation de la robe de mariée.

Même le parcours rythmique (décroissant, symétrique et décroissant) provoque un effet d'étonnement. En effet, il va à l'inverse du schéma « classique » où le final est suivi d'un crescendo. Cette orientation du rythme peut se justifier à cause de l'intensité pathémique qui nécessite un tempo plus vif pour qu'elle se dégage.

---

<sup>417</sup> Cf. Ceriani sur la question de la synesthésie. CERIANI G., « A propos d'identité visuelle : le cas DUNE », *L'image réfléchie : Sémiotique et marketing* (Groupe eidos, Paris I), pp.65-71, Paris, L'Harmattan, 1998.

# CHAPITRE III : EFFETS DE RYTHME ET PRESENCE DANS LES COLLECTIONS DE HAUTE COUTURE

## 1. INTRODUCTION

L'un des constituants principaux des régulations de la présence et du dispositif discursif est le rythme. Dans les chapitres précédents de la partie analyse, nous avons utilisé la notion du rythme principalement au niveau du contenu pour régler les effets de modulation des valences (intensité et étendue +/-I, +/-E) des sèmes entre eux. Nous avons utilisé le terme de tonicité, en se référant indifféremment à l'intensité ou à l'étendue. La modulation des valeurs est ajustée afin d'atteindre la justesse recherchée à l'intérieur des tensions et des effets de présence provoqués. C'est ainsi que le discours est envisagé dans sa dimension des ensembles signifiants, où le contexte est le lieu de transfert d'énergie et des tensions. Un second rôle du discours est celui de l'ajustement de la configuration rythmique des tonicités-valences. Ce rôle sert à assurer les conditions de la bonne visibilité-lisibilité, telle que les opérations interprétatives (*assimilation, dissimulation, propagation*).

Dans le chapitre précédent, nous avons effectué pour la première fois dans notre thèse la corrélation entre le plan de l'expression et le rythme. Au-delà de la fonction du rythme en tant que régulateur des tensions, celui-ci (le rythme) concerne le nombre des unités de la collection-discours, silhouettes-images de chaque marque. Si le nombre d'unités est grand, dans ce cas le tempo (perceptif) sera lent ; inversement si le nombre d'unités est petit, le tempo sera vif. Le rythme sera nommé décroissant si on passe du tempo vif de l'espace A au tempo lent de l'espace B, symétrique si le tempo entre les deux espaces est identique, et ascendant lorsque le tempo lent de la série A devient un tempo vif.

Dans ce chapitre, nous avons choisi d'approfondir la question du rythme. Nous avons constaté que le rythme démontre aussi bien la fonction poétique du discours<sup>418</sup> que son

---

<sup>418</sup> JAKOBSON (Roman).- ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE. 1. Les fondations du langage. Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

élasticité (contraction, expansion)<sup>419</sup>. Nous allons attribuer aux rythmes intervenant au plan de l'expression le terme de perceptif ou plastique et à ceux qui concernent le plan du contenu le terme sémantique.

Le rythme plastique concerne le vêtement, celui-ci considéré en lui-même comme objet esthétique-plastique. Il est composé de la texture, des couleurs et des formes, qui sont des éléments régis et agencés par les effets rythmiques (rythmes et rimes plastiques)<sup>420</sup>. Le rythme peut aussi concerner la lumière, le décor, les mouvements, ainsi que les poses des mannequins, ce qui ne sera pas traité dans cette thèse.

Notre objectif est d'étudier l'objet-vêtement de la collection dans une logique des ensembles signifiants (un tout de signification) et comme constitutif de l'identité de la marque. Comme pour la *Gestalt*, une forme d'équilibre et de justesse est indispensable, il en est de même pour le rythme sémantique qui assure une symétrie, tant au niveau de l'expression qu'au niveau de contenu. Si la *Gestalt* est soumise à des règles telles que la bonne continuation, le rythme<sup>421</sup>, lui, est capable éventuellement de régler les excès, aussi bien sémantiques que visuels-perceptifs.

## 2. RYTHME ET TEMPO: UNE DYNAMIQUE TENSIVE

La question du rythme devient une des protagonistes de la sémiotique tensivo. Une première approche de la tensivité est l'articulation de l'intelligible et du sensible. La tensivité est définie comme un espace tensif qui conjugue à la fois l'intensité et l'étendue, ce qui procure des profondeurs et des directions<sup>422</sup>. En termes de tempo, il constitue

---

<sup>419</sup> Pour Landowski (*Passions sans noms, op.cit.*), le rythme est corrélé avec la présence comme une manifestation corporelle des effets phoriques : « L'objet en est clairement désigné : à défaut des unités d'une grammaire de la signification (...), ce sont les *configurations plastiques et les pulsations rythmiques* qui conditionnent esthésiquement l'émergence du sens ». p.186.

<sup>420</sup> A ce propos voir : i) GROUPE  $\mu$  *Traité du signe visuel*, ii) LANDOWSKI E., *Passions sans nom op.cit.*, iii) FONTANILLE J

<sup>421</sup> La gestalt et l'interprétation globale pourraient être approchées soit par le point de vue de l'interprétation sémiotique dans sa globalité, soit par les chiasmes, les formes tactiques (cf. RASTIER F., *Sens et Textualité*, Paris, Hachette, 1989), et l'accentuation du plan de l'expression. En même temps, ce serait intéressant de les rapprocher aux formes sémantiques et formes expressives et l'idée du paragon, des formes, du contour de forme, et de fond, et ainsi de la sémantique interprétative. (cf. MISSIRE R., « Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs », <http://www.revue-texto.net/>).

<sup>422</sup> ZILBERBERG C., *Remarques sur l'assiette tensivo du rythme*, mai 2001(texte fourni par l'auteur), p.2.

avec la tonicité les deux dimensions de l'intensité, la temporalité et la spatialité les sous-dimensions<sup>423</sup>:

### 3. RYTHME ET PRESENCE

Le fait de travailler sur les collections implique le problème de spatialité et du rythme<sup>424</sup> : le rythme des espaces textuels, la vitesse et le tempo, aussi bien que la dimension plastique de l'objet et l'identité propre des marques. En utilisant les marqueurs énonciatifs, tel que l'ordre (ex : telle robe qui succède ou précède une autre), le rythme est placé du point de vue de l'énonciation.

La collection peut être considérée comme un espace visio-textuel. En d'autres mots, elle acquiert les propriétés du texte. La décomposition et la segmentation du texte-espace créent des effets rythmiques. Ceux-ci sont liés à l'intersection des deux questions :

- i) celui de l'énonciation. En travaillant sur le rythme, nous nous intéresserons à la poétique, à la façon de *dire*, et
- ii) la décomposition de l'espace texte, c'est-à-dire l'espace dans lequel l'objet (vêtement de haute couture) se situe et qui met en œuvre une interprétation globale.

Nous allons analyser les collections 2002-2003 (des maisons Dior, Gaultier, Valentino et Lacroix<sup>425</sup>), comme étant les espaces textuels à organiser. Nous allons repérer les particularités rythmiques tant au plan de l'expression qu'au plan du contenu (rythmes

---

<sup>423</sup> ZILBERBERG C., « Précis de grammaire tensivo », *Tangence*, n° 70, automne 2002, pp.111-143 : « Il nous faut maintenant articuler les deux sous-dimensions intensives : le tempo et la tonicité, ainsi que les deux sous-dimensions extensives : la temporalité et la spatialité, sur une base formelle, laquelle, étant commune aux quatre sous- (page 119) dimensions mentionnées, n'est propre à aucune en particulier » (pp.118-119).

<sup>424</sup> D'un autre point de vue, le rythme et le tempo sont des éléments constitutifs du discours : « Le travail d'interprétation de suites énumératives empruntées aux contextes les plus divers a mis en évidence une propriété inattendue des syntagmes sériels. Ceux-ci se prêtent souvent à deux saisies simultanées, sémantique et rythmique (ou impressive). Les objets sur lesquels portent les transformations correspondent tantôt à des représentations (page 71) sémantiques (schémas catégoriels ou schémas d'interaction), tantôt à des ensembles de configurations perceptives corrélées à des syntagmes d'états tensifs et phoriques.» (...) : « Véritable cellule rythmique, le syntagme sériel à trois termes assure l'actualisation d'une structure minimale vécue comme une séquence d'états tensifs et phoriques, faite d'attente, de surprise et de détente euphorique ». GENINASCA J., *La parole littéraire, op.cit.* p.70 et p.77.

<sup>425</sup> Manque d'images pour les maisons Ungaro et Givenchy présentée dans les chapitres précédents, au site [www.style.com](http://www.style.com).

sémantiques) et notamment l'association et articulation entre les deux plans : l'expression et le contenu.

Nous pourrions rapprocher les isotopies spécifiques au tempo et les isotopies génériques au rythme<sup>426</sup> et indirectement parler à l'intérieur de cette distinction, comme par exemple le tempo de l'expression et le tempo sémantique, mais aussi aux corrélations toujours en jeu. Nous allons discerner les points forts<sup>427</sup>, les critères de choix du découpage et donc du rythme et/ou du tempo, sa dimension spatiale avec des effets de contraction et d'expansion. Ce qui importe sont les modulations aussi bien au niveau d'expression que du contenu<sup>428</sup>, et des jeux rythmiques de l'accroissement ou de la décroissance des jeux des valences<sup>429</sup>.

Comme nous l'avons vu, Zilberberg définit le rythme et le tempo en termes de temps et d'espace. Pour le rythme, nous nous contentons de la question de l'espace.

Le rythme sera abordé aussi du point de vue du plan de l'expression<sup>430</sup>. Comme dans le chapitre sur la construction verbale, nous allons marquer les termes plus ou moins toniques, de façon indépendante selon qu'il s'agit d'intensité ou d'étendue. Un exemple de tonicité forte peut être provoqué par un terme saillant, qui crée un surplus de sens. Comme une sorte d'intrus, il se distingue du reste des éléments de l'espace, car il n'entre pas dans la même catégorie sémantique qu'eux, ou parce que sa différence le rend dérangeant du point de vue perceptif. Le terme saillant crée un effet de vibration qui déstabilise l'ensemble de l'espace. Il peut provenir du domaine plastique (couleurs), sémantique, ou de la couture (accessoires). Au delà de sa fonction de signe, cet élément est un formant<sup>431</sup> qui au-delà de sa signification initiale crée des effets de régulation de la valence. Le formant acquiert donc un double statut à la fois sémiologique et tensif.

---

<sup>427</sup> Nous appellerons les points forts les formants plus ou moins saillants qui gagnent en intensité comme par exemple le rouge.

<sup>428</sup> La modulation serait l'aspect dynamique du carré sémiotique.

<sup>429</sup> BALLABRIGA M., « Le rythme sémantique dans un poème de Verlaine », [http://www.revue-texto.net/Inedits/Ballabriga\\_rythme.pdf](http://www.revue-texto.net/Inedits/Ballabriga_rythme.pdf), p.5-6.

<sup>430</sup> Comme le dit Ballabriga, très peu de travaux concernent le plan de l'expression, *idem*, op.cit.

<sup>431</sup> « Un tel « signe » est assimilable au concept de « formant » : « employé en sémiotique, il dénomme alors une forme de l'expression quelconque, chargée de traduire une "idée" ou une "chose", ce qui correspond au concept de formant ». (...) « Les formants sont des reliques de discours antérieurement tenus. On les pensera comme des objets de mémoire discrets consistant en une configuration perceptive, phonétiquement et/ou phonologiquement, interprétable associée à deux ensembles de virtualités relationnelles qui en constituent la dimension sémantique », GENINASCA J., « Stylistique et sémosis », *Sémiotique et Bible*, no 85, op.cit., p. 6.

Le rythme sera traité dans une logique à la fois de sémantique interprétative et sémiotique tensive. Nous considérons que les deux approches théoriques peuvent collaborer de façon complémentaire afin de régler les questions relatives au jeu des modulations de la signification.

Nous adoptons la thèse de Ballabriga qui corrèle également les deux approches sémiotiques afin de traiter le rythme. Le seul point qui nous différencie de lui est que nous nous intéressons aussi bien à l'expression qu'au contenu.

A l'instar de Ballabriga, nous rapprochons donc les isotopies génériques<sup>432</sup> au tempo sémantique. Plus le nombre d'isotopies génériques est grand, plus le tempo (sémantique) est vif et respectivement, plus le nombre d'unités est petit, plus le tempo est lent. Le rythme sera abordé comme une question de concentration des énergies telle qu'elles seront déployées dans l'espace, au niveau du plan de l'expression. La diffusion-explosion de l'énergie dynamise l'espace avec un effet de protension, et inversement l'arrêt ou ralentissement de ce flux d'énergie crée un effet de rétention. Ensuite seront étudiées les modulations des valences par les différents formants mentionnés plus haut. Lorsque l'énergie reste concentrée dans un espace limité, nous parlerons d'effet de contraction et pour le cas contraire, d'effet d'expansion.

L'espace en l'occurrence, comme dans le chapitre précédent, sera la collection en tant qu'espace-énoncé visuel. Avec un début, une fin, et des séquences, chaque espace regroupe les silhouettes appartenant à la même isotopie. L'élément qui sera placé au début de chaque espace-séquence créera un effet de répulsion et diffusera l'énergie dans une étendue plus ou moins grande, ou plus ou moins limitée. A l'intérieur de chaque espace, il existe des éléments qui retiendront cette énergie et joueront le rôle de catalyseur par les mêmes formants mentionnés plus haut. La répulsion peut être créée au début de la collection et donc expulser, et diffuser de l'énergie. Ce qui retient la force, soit perceptive, soit sémantique, est le formant qui inverse le flux de l'énergie. A l'intérieur du discours, le parcours de ces éléments-forces en interaction avec les autres démontreront les modulations des valences ainsi que l'expansion ou la contraction de l'énergie.

---

<sup>432</sup> BALLLABRIGA M., *op.cit.*

## 4. ANALYSES

### 4.1. DIOR

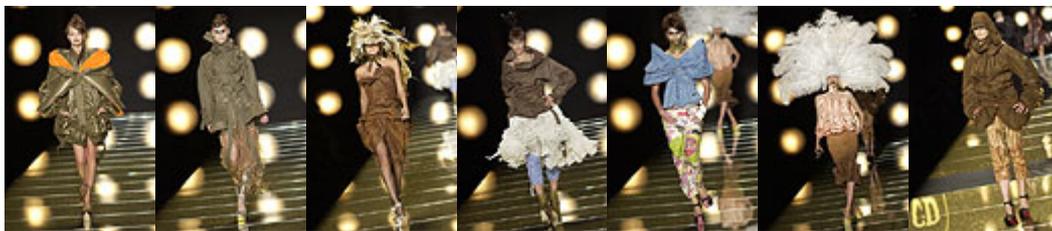


#### 4.1.1. Présentation générale

Galliano pour Dior aborde dans sa collection automne-hiver 2002-2003 la valeur sociale /femme/<sup>433</sup> sous les thèmes /militaire/ (casquettes, couleurs, kaki), /maternité/ et /exotique/ (références à l'Inde et au Mexique), et femme /glamorous/ (Marilyn et Kate Moss, aujourd'hui)<sup>434</sup>. Influencé par ces voyages en Amérique et au Mexique, *Galliano* rend hommage à la femme, et ses multiples facettes. La femme est forte et combative (/militaire/), elle représente la vie (/maternité/) et c'est une vraie star. La collection s'adresse à la femme d'aujourd'hui, aussi bien qu'à la femme d'hier. A la femme d'ici aussi bien qu'à la femme de l'au-delà. Les symboles diachroniques ('marilyn', 'art') traitent la femme comme une idée abstraite, qui est justifiée par les valeurs critiques de la marque. L'approche pluri-thématique crée un tempo sémantique rapide. Nous allons étudier comment celui-ci est disposé et rythmé.

Regardons en détail la segmentation que nous proposons :

ESPACE A :



1

2

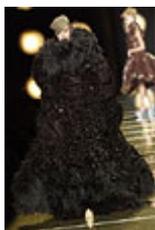
3

4

5

6

7



8

<sup>433</sup> Cf les extraits des articles relatifs à la collection dans le chapitre sur la construction verbale de l'objet.

<sup>434</sup> Cf [www.style.com](http://www.style.com).

A2



B



C



D



E



1

2

3

4

5

6

F



G



H



I



#### 4.1.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée

Le premier espace composé de huit photogrammes traite du sème /militaire/ (activé par la couleur kaki). Le sème donc du militaire crée un effet de répulsion en cinq silhouettes-images sous le même thème (espace a1, 2, 4, 7, 8). Il s'agit d'un sème de tonicité sémantique faible (par rapport à femme), aussi bien que d'une tonicité perceptive faible (sème non saillant). Suit (image numéro trois) une silhouette indienne (tonicité faible du point de vue sémantique et perceptif). Un effet de rétention (au niveau perceptif, arrêt de kaki et introduction de la couleur bleu) se crée avec l'image numéro cinq, avec le nœud exubérant : un formant d'une tonicité perceptive forte et d'une tonicité sémantique faible. Le nœud qui joue le rôle du formant fait partie de la couture et en même temps régularise la force de la répartition des énergies. La silhouette qui précède ressemble à la série des trois premières images photos et avec la présence de la couleur bleue, elle annonce l'arrivée du formant. Le rôle de cette rétention est une inversion de la dynamique de la série des trois dernières images. L'effet de miroir de la dernière série avec la première série des trois images est légèrement décalé. C'est l'ordre qui est inversé. Le sème /indien/ est succédé par les deux militaires. La dernière série comparée au début gagne en tonicité perceptive.

Suit un sous-espace de transition où figure une robe /glamorous/. C'est une robe perceptivement atone et sémantiquement tonique. Elle introduit l'espace suivant avec les figures de Marilyn Monroe et Kate Moss.

Le deuxième espace est donc composé de la configuration « Marilyn ». Marilyn, d'une grande tonicité perceptive (*pose*) et sémantique, active le sème /glamorous/ et se propulse en deux images. La deuxième, la nouvelle version de Marilyn, le mannequin Kate Moss est liée à l'actualité et se confronte à Marilyn qui représente le passé.

Suit l'espace avec la série des trois femmes indiennes. On voit donc comment l'espace C rime avec l'espace A où se trouve le sème /indien/. Le sème /indien/, même si il est sémantiquement faible et même si il n'est pas directement lié à la féminité, gagne en force. Il diffuse l'énergie en plusieurs images.

Dans l'espace D en revanche, le sème de la /maternité/ saillant (niveau perceptif et sémantique), crée un effet de condensé d'énergie et marque son manque d'expansion dans la collection.

Dans l'espace E, le sème /exotique/ ('mexicain') expulse un nombre de vêtements qui est retenu par une image (E4) ressemblant au nœud (espace A), d'une tonicité sémantique et perceptive forte. Elle interrompt (même pour très peu) le sème exotique et introduit le sème de la /féminité/ avec l'image qui succède. La dernière image signale le retour du sème /indien/ mais « féminisé », et donc pour la première fois, encore plus tonique perceptivement et sémantiquement.

L'espace F est composé de cinq images, qui représentent la femme *glamorous* (deux fois). La première image forte qui crée un effet de propulsion, est du point de vue perceptif aussi bien que sémantique, intensivement marqué. On ne retrouve le sème de la femme /glamour/ qu'en image cinq, après l'intervention du sème militaire (tonicité faible) et du sème indien qui est devenu au long de la collection sémantiquement fort (dans le contexte).

L'espace G est composée des trois indiennes (d'une tonicité sémantique et perceptive forte). La répulsion est grande, et on voit l'évolution d'un sème (accroissement de l'intensité) au fur et à mesure de la collection.

L'espace H est composée d'une série de quatre silhouettes, sémantiquement et perceptivement non marquées. La silhouette qui provoque un effet de protension est

d'une tonicité faible tant au niveau perceptif que sémantique avec une grande force d'expansion de l'énergie.

La finale (espace I) est composée d'une série de sept images. Elle débute avec le sème de la /maternité/, hors contexte, qui est marqué d'une tonicité forte, mais qui dans le contexte de la collection-discours est d'une importance moins grande (effet de concentration d'énergie).

La rétention d'énergie est effectuée par une figure extravagante (figure variante de Marilyn, perceptivement et sémantiquement fort) (image deux). L'effet de rétention ne provoque pas de bouleversement dans l'ordre. La femme enceinte ne perd pas sa place et c'est ainsi que le sème /maternité/ (re)gagne en force à la finale.

La série de la femme indienne, de Kate Moss, de la femme étrange<sup>435</sup> (?) et de la silhouette militaire résumant les moments les plus forts de la collection. La fin de la collection (sème d'une intensité très forte) se termine avec le sème militaire qui a inauguré l'ensemble.

Des effets de bouleversements démontrent bien l'esprit critique de la maison Dior. Les sèmes par exemple d'une intensité sémantique forte (/maternité/) et (/glamorous/), sont mis en arrière plan. Nous pouvons dire qu'il s'agit de sèmes d'un effet de concentration d'énergie.

Ceux qui sont mis en relief sont les formants, les « intrus »,<sup>436</sup> et les indiens. La valorisation de l'/exotisme/ (la silhouette indienne a le plus grand nombre d'apparitions dans la collection) se dirige vers une femme primitive et archétypale. Un autre effet de surprise est déclenché par le /militaire/ sème inhérent à l'homme et qui gagne en tonicité dans le contexte de la collection par sa position au début et à la fin (positions marquées d'une tonicité grande).

Cela démontre ainsi la force et la combativité de la femme. L'esprit révolutionnaire de Dior porte sur le fait que son originalité dérive d'un respect grand et inattendu de la tradition. Le moderne n'est que l'évolution du vieux.

---

<sup>435</sup> On a eu du mal à « identifier » cette femme.

<sup>436</sup> Figures-formants qui n'appartiennent à aucune isotopie.

## 4.2. GAULTIER





#### 4.2.1 Présentation générale

La collection Gaultier a comme thème le militaire. Les officiers des divers pays (officiers austro-hongrois) évoquent la rencontre multiculturelle et cosmopolite. Contrairement au militaire tel qu'il est traité chez Dior (*cf.* analyse ci-dessus) et qui évoquait la combativité et la force, chez Gaultier ce thème évoque l'histoire de la femme qui rencontre de nombreux amoureux à travers le monde. Un autre thème principal est celui de la féminité et ses rapports. La multiplicité des thèmes abordés (surtout avec la diversité des thèmes qui évoquent le militarisme) crée un tempo sémantique rapide. La séquence (très longue) de "narrativisation" au début de la collection, suite de rencontres amoureuses, après une mise en suspens par la présentation des uniformes militaires, conduit vers la fin de l'histoire, où l'homme (?) se marie à la femme. Son visage masqué augmente le mystère de son identité. Le crescendo de la collection se trouve aux deux images finales avec le costume métallique de l'homme et la manifestation d'un événement significatif pour l'homme (le mariage).

#### 4.2.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée

A



image 1

image 2

image 3

image 4

image 5

image 6

image 7



image 8

image 9

image 10

image 11

image 12

image 13

image 14



image 15

image 16

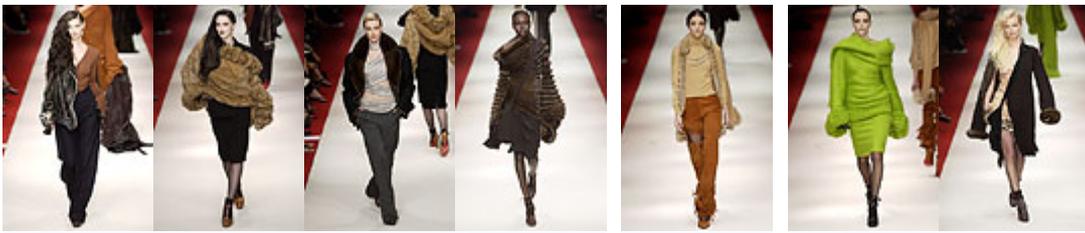
image 17

image 18

image 19

image 20

B.



C.



D.



E.



F



G



H



I



La pluralité des thèmes provoque un tempo sémantique vif. Le premier espace est composé de vingt images-séquences. Il débute par une narrativisation du thème habiller/déshabiller. L'homme (tonicité faible dans le contexte de la collection féminine) propulse la collection. La femme marquée d'une tonicité sémantique grande succède la première photo et prépare la séquence en couple femme-homme (l'homme qui habille la femme). Une image saillante est (quatrième photo) celle de la silhouette androgyne, d'une intensité sémantique et perceptive forte. Celle-ci crée un effet de

rétenion de la rencontre homme-femme et signale le changement thématique : /militaire/. L'importance de cette figure complexe ('androgyné'), est aussi présente tout au long de la série. On ne sait pas s'il s'agit vraiment d'un homme ou d'une femme déguisée en homme. En réalité c'est une femme qui joue le rôle de l'homme. C'est ainsi que Gaultier traite un de ses thèmes favoris, le mélange des genres.

Le militaire est une occasion de parler de l'ethnique, aussi bien que la multitude des lieux où la femme a voyagé et a rencontré ses amants. L'image -séquence treize reprend la série habiller-déshabiller. C'est encore un officier qui va offrir son manteau et habiller la femme (répétition de la séquence du début). Une troisième répétition de la scène crée un effet de surprise : c'est la femme qui se déshabille (enlève son manteau) et habille (offre son manteau à) l'homme. Avec la dernière séquence de ce premier espace, nous constatons un accroissement de l'intensité rythmique (effet de décalage, détournement de l'histoire et réversion des rôles).

Suit le deuxième espace d'une étendue plus réduite et d'une tonicité faible (nombre limité et silhouettes non saillantes) pour apaiser des effets d'une tonicité forte dans le premier espace. Le sème de décalage est activé avec le port du vêtement décalé. Un accroissement de la tonicité s'effectue à la fin de la série avec la couleur vive.

L'espace C est composé de quatre photo-séquences d'une tonicité faible. Un jeu d'intensité se crée à l'intérieur de l'espace avec l'alternance de [+tonique (chapeau) /-tonique (silhouette sans chapeau); +tonique (chapeau)/-tonique (chapeau)].

La présence de seulement deux silhouettes vêtu(e)s de costumes masculins marquent une tonicité sémantique et perceptive faible. L'œil est apaisé. Cet espace crée un effet de rétention aux espaces précédents (et plus particulièrement l'espace A +tonicité) et prépare l'arrivée d'une thématique masculine : le militaire.

Suit l'espace avec la série des officiers. Cet espace gagne en tonicité (accroissement du nombre des photos). Le moment le plus saillant de cet espace arrive vers le milieu de la série, avec la couleur jaune moutarde.

L'espace F est propulsé par le formant monocle qui crée quatre images photos. L'accessoire se retrouve en trois silhouettes avec un intervalle d'une silhouette noire sans monocle. Ceci crée un jeu d'intensité entre les valences +/- toniques.

L'espace G (deux silhouettes) porte sur le thème de la laine et est d'une tonicité faible.

Les dix images de l'espace H qui suivent, sont la répétition du sème /militaire/ avec comme points saillants la deuxième image (rouge intense) et la septième (/nudité+/militaire/). La répétition du /sème/ militaire est donc marquée à la fin de la collection, par un accroissement de la tonicité perceptive et sémantique.

Le retour de la femme-fatale (?) ouvre l'espace de la finale et après la présence d'une robe(ou uniforme ?) arrive l'homme (serait la variante de l'androgynie ou l'un de ces hommes retrouvés dans l'espace A ?) vêtu d'une panoplie et qui est prêt à habiller -le port du manteau rappelle le premier espace- la mariée. Le thème du début, de la rencontre amoureuse entre l'homme et la femme se termine comme un beau récit. L'énigmatique et le mystérieux ajoutent une grande tonicité pathémique à la subtilité et aux valeurs ludiques de la collection. Les effets de surprise, les bouleversements, la référence de ses propres valeurs ludiques par le sème inhérent /décalage/ dans le port décalé du vêtement, sont bien orchestrées avec les jeux de complémentarité entre traits saillants. Par exemple, la figure (espace) B6 saillant est associée avec la figure E5, figure marquée au sein de son espace. Les deux figures sont marquées par un effet de complémentarité (vert/jaune).

Avec Gaultier, nous nous retrouvons dans un espace de sophistication extrême. Les lignes nettes et simples, les formes simples sont associées à un rythme complexe (d'extrême délicatesse et précision). Rien n'est fait au hasard. L'œil ne se fatigue pas et en même temps, le message d'une thématique est assuré afin de marquer le spectateur. Les rimes entre les espaces aussi bien que les jeux rythmiques de valences assurent une grande cohérence et un traitement à la fois sérieux et subtil de vêtement.

## 4.3. LACROIX



### 4.3.1. Présentation générale

La collection de Lacroix est marquée par les couleurs très vives de tonalité du rouge, du vermillon, du pourpre, du rose intense, et du turquoise. La richesse chromatique accomplit le « contrat » des valeurs identitaires de la marque : les valeurs esthétiques.

Le vêtement est traité comme un bijou, comme une pièce d'art. L'effet de mystère est mis en valeur avec le visage voilé des créatures « surréelles ».

Les chapeaux et plus précisément, la configuration de la taille et des couleurs de chapeaux, organisent la rythmique de la collection.

Cette collection pleine de couleur est divisée en deux grands espaces et un troisième beaucoup plus petit qui signale la finale. La segmentation de la collection a été faite sur la base de critères de symétrie.

#### 4.3.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée

##### ESPACE A.



image 1

image 2

image 3

image 4

image 5

image 6

image 7



image 8

image 9

image 10

image 11

image 12

image 13

image 14



Image 15

image 16



image 17 image 18 image 19

**ESPACE B :**



**ESPACE C**



**C1**



Les deux grands espaces (A et B) ne se divisent pas en sous-catégories. Les effets de rétention jouent le rôle de syncope à l'intérieur de chaque espace et créent un sentiment de détente. Le rouge a la plus grande étendue (nombre d'unités) et intensité. Sa position à la fois au début de la collection, qui diffuse la couleur (effet de protension), et répandu tout au long de la collection crée un effet d'expansion de l'énergie.

Les chapeaux avec leurs couleurs et leur taille organisent la disposition de l'espace. En apparence il y a une parfaite harmonie entre l'espace A et l'espace B. Mais si on cherche un peu plus en détail, on va voir que la symétrie est en quelque sorte brisée. Le chapeau rouge (image 1) crée un effet de répulsion et le chapeau en petite taille (image 4) joue le rôle de rétention de la couleur. C'est le vert qui va altérer et prendre le relais de la répulsion. Un autre chapeau à petite taille (image A13) retient la série chromatique pour accentuer l'importance des robes plus sophistiquées. Dans l'espace suivant, le plus saillant n'est plus le chapeau, mais la robe rose surchargée (image B3) et la silhouette (image B6) en panoplie et en masque sophistiquée. Un effet de surprise est donc créé à cause du changement. Le poids de l'intensité est déplacé du chapeau vers les silhouettes elles-mêmes. Donc, on peut dire que ce qui importe, c'est l'esthétique certes mais nuancée, avec un léger décalage qui l'éloigne de la perfection. Et c'est cela qui fait le charme et ajoute la touche de l'inattendu à la collection.





#### 4.4.1 Présentation générale

La collection de Valentino automne-hiver 2002-2003 est marquée par la valeur de socio-esthétique /élégance/. Les éléments qui la constituent sont les « classiques » de l'élégance, c'est-à-dire, le noir, le satin (brillance), aussi bien que la couleur rouge, les accessoires, et les dentelles avec des effets de transparence. Cette collection se différencie de la collection 2003 que l'on a étudiée dans le chapitre précédent, par l'ajout de l'intensité émotionnelle et la démonstration du côté « diabolique » de la femme. Le serpent (le serpent étant le symbole de la tentation et de l'élégance dans la mythologie chinoise) qui devient une des configurations principales, sera retrouvé aussi bien sur la tête (en vrai), sous forme de serpent en dessin sur la coiffure, le col, ou la taille (sous forme de ceinture)<sup>437</sup>.

#### 4.4.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée

VALENTINO :

A



<sup>437</sup> Cf., annexes.

B



C



D



E



F



G



H



I



J



K



L



M



Les espaces sont segmentés en fonction de la coupe, de la couleur et du tissu des vêtements. Plus précisément, dans l'Espace A, on retrouve les imprimés en motifs ethniques ; l'espace B est composé d'une série de rouges, l'espace C d'une série de tenues grises et l'espace D d'une série de noirs à col en V (ce qui rappelle le V de chez Valentino). L'espace E contient une série de lamés, l'espace F une série de vêtements de couleurs claire mélangées avec des coupes à venir et des coupes déjà passées. L'espace G inclut une série de noirs satinés et l'espace H, deux tenues claires. L'espace I est marqué par une série de tenues qui mettent en valeur les épaules dénudées.

L'espace J est un « échantillon » avec des rappels des coupes diverses. Suit une série avec une variation des couleurs. L'espace L rappelle aussi le premier espace avec des motifs et jaunâtres et rougeâtres. Et à la fin, on a le rouge de Valentino.

La pluralité des espaces crée un tempo vif, qui attire l'attention du spectateur. Des modulations d'intensité provoquent des effets rythmiques différents. L'espace A est marqué par des motifs rougeâtres et jaunâtres. Son étendue à quatre images va se rétrécir à trois dans l'espace B. La baisse d'étendue est contrebalancée par une grande intensité chromatique (rouge). La tonalité perceptive est en baisse dans l'espace C suivant avec la série des gris. Le serpent augmente l'intensité pathémique. La série des noirs (espace D) neutralise l'effet d'intensité pathémique et gagne en étendue. L'espace E gagne en intensité lumineuse et perd en étendue. Donc une inversion entre le plus intense et le plus étendu.

Dans l'espace F, la même étendue est gardée et crée ainsi un effet de symétrie. La série des noirs (espace G) gagnent aussi bien en intensité (brillance) qu'en étendue. Une chute subite d'étendue est marquée (espace H) par une série courte (deux photogrammes) à une intensité faible. L'espace I est marqué par une intensité sémantique et perceptive (dénuement des épaules) et d'une grande étendue. La série des trois (espace J) noirs qui suivent est d'une intensité (rappel des vêtements déjà vus) et d'une étendue dans l'espace insignifiante.

L'espace K est composé d'une série de robes diverses qui signalent le soir, donc d'une intensité et étendue grande.

L'espace L avec la répétition des couleurs jaunâtres et les différents motifs garde la même intensité et étendue que l'espace suivant. On constate donc qu'à partir de la présence d'une symétrie rythmique (espace F), l'accroissement de l'intensité est d'une corrélation converse avec l'accroissement de l'étendue (expansion du nombre d'unités dans l'espace visuel).

Les trois robes rouges, la couleur phare de Valentino vont conclure la collection. La particularité du rouge, est qu'il s'agit, dans le contexte de la collection, d'une couleur concentrée (petite étendue), qui maintient sa force et ne se disperse pas.

Les jeux de modulations assez équilibrés, ainsi que l'accent sur les références à la maison de couture Valentino à la couture à lui (*cf.* la fin de la collection dans la couleur

familière de Valentino), sont toujours présents, malgré les apparentes prises de risque avec des accroissements des jeux d'intensité (*cf.* serpent).

Pour avoir un exemple de la rigueur et de la systématique de Valentino, regardons comment sont associées les différentes modulations de chaque espace.

I.

Espace A : 4<sup>438</sup>.

Espace B : 3

Espace C : 4

Espace D : 5

Espace E : 4

Espace F : 4

II.

Espace G : 6

Espace H : 2

Espace I : 7

Espace J : 3

Espace K : 6

Espace L : 6

Espace M : 3

Comme nous avons vu plus haut, l'intensité (sémantique, pathémique, plastique) est en corrélation inverse avec l'étendue (nombre d'unités occupés dans l'espace de la collection) de l'espace A jusqu'à l'espace F. De l'espace G à l'espace M, la corrélation est converse. Le nombre d'unités autour desquelles se centre l'étendue est de quatre. C'est d'ailleurs quand les quatre unités de l'espace E sont en symétrie avec les unités de l'espace F, que le nombre d'unités accroissent dans II. C'est comme si le poids de la collection se tenait et se contrôlait par les espaces évoqués ci-dessus. Nous remarquons que le même effet se produit au sein de II, mais avec l'unité en nombre de six, cette fois-ci. Lorsqu'il se trouve en symétrie (espace K et L), un effet de rétention se crée, qui permet la présence des robes rouges. L'espace E et F ont provoqué également un effet de rétention, qui a arrêté la corrélation inverse pour une corrélation converse (II). Un autre effet de symétrie parfaite est marqué par la robe rouge de la finale (espace M)

---

<sup>438</sup> Les chiffres correspondent aux nombres d'unités.

qui se retrouve en trois fois comme c'était le cas dans l'espace B (début de la collection).

## CONCLUSION

Le défi de ce travail consistait à introduire la notion de la *présence - a priori* considérée dans la production de la signification - dans une problématique qui s'inscrit dans la réception et l'interprétation. Pour la sémiotique d'origine phénoménologique, la présence concerne la genèse de la signification et s'arrête au niveau de la précondition du sens. D'après nous, la présence se déplace au cœur même de la signification : elle est envisagée comme une *pratique* signifiante. La présence intervient dans le processus dynamique de la signification par la construction sémiotique des objets et rejoint ainsi la socio-sémiotique.

La rencontre inattendue de la théorie sémiotique du discours et de l'acte de lecture, avec la perspective de la présence inaugure un dialogue enrichissant entre des approches différentes. La théorie de la présence modernise et dynamise les théories issues de la sémiotique « classique ». Ainsi pensé, le discours devient le centre d'union entre le sujet et l'objet. Pour la sémiotique narrative, le récit était le lieu d'actualisation de la rencontre entre l'objet et la valeur. En prolongeant cette idée, nous postulons que la présence s'insère au champ du discours et c'est dans ce cadre que s'actualise l'union entre l'objet et le sujet.

La sémiotique de la présence de l'objet ne concerne pas uniquement l'objet. Bien au contraire, elle instaure un rapport dynamique à trois termes : objet-discours-sujet. Le discours qui éprouve une grande élasticité se trouve au centre des tensions provoquées par des effets de présence, et sa capacité de gérer les tensions permet à un équilibre de s'installer. La présence émerge, quand le sens excède, résiste et décale. Le sens n'est pas du côté de la perfection, mais c'est plutôt une *faille* qui fait corps dans le flux du champ du discours. Ainsi, celui-ci se place au centre du mécanisme qui envisage le sens comme une construction créative et dynamique.

Si la présence est relative à une saisie immédiate, nous la considérons également dans sa dimension qui sollicite l'effort et le temps de la lecture. La notion de lecture s'étend sur les objets-textes non verbaux. L'objet se présente à un sujet qui lit, qui observe, mais aussi qui ressent et qui construit. Avec l'acte d'interprétation, le sujet ne se limite pas à

sa fonction de lecteur. Le sujet est impliqué dans le processus de la signification et produit à partir de la lecture une expérience personnelle. Les représentations mentales, aussi bien que les inscriptions pathémiques du sujet rejoignent l'acte d'interprétation et qualifient le sujet en tant que sujet affectif. L'acte de lecture concerne l'organisation de la masse amorphe tensive qui entre dans un dialogue direct avec l'esthésie vécue. Le sujet n'est pas seulement un être affecté, mais devient par la pratique de la lecture un être social.

La nature de notre objet d'étude nous a permis de donner un nouvel élan théorique à la sémiotique générale et de rendre les affects et la phorie au service de la construction de l'identité de la marque. Celle-ci se définit alors par la dynamique et l'organisation des tensions.

Notre projet s'est révélé ambitieux car nous avons choisi d'utiliser des outils méthodologiques hétérogènes (des théories relatives à la production du sens en côtoient d'autres, rapprochées de la réception du sens) afin de traiter un objet de caractère social. Certes, il aurait été possible de se servir uniquement de la sémantique tensive ou encore de la sémiotique interprétative afin de traiter la question de la présence. Or, notre partie méthodologique a consisté précisément à placer l'objet et la sémiotique de la présence dans une sémiotique du discours, où la lecture et les compétences du sujet-lecteur jouent un rôle primordial.

L'expérience du sens-ible est éprouvée à l'intérieur du discours, où sont disposées les qualités (sensibles) de l'objet prêtes à être actualisées ou virtualisées par la pratique de la lecture. Contrairement à ce qui aurait pu être imaginé et postulé par la sémiotique du continu, le sensible prend ainsi une autre dimension, se dynamise et crée une nouvelle réalité dans le parcours textuel. Le statut du sujet en tant qu'être affectif va interagir sur l'objet dans son état « brut » (sa saisie immédiate) pour en faire une nouvelle réalité, enrichie, intériorisée, avec des éléments personnalisés dans l'organisation discursive. L'objet et le sujet se présentent l'un à l'autre lors de l'acte de la lecture. C'est dans ce moment là de la *sémiosis* que l'objet sensible, émetteur de sensations interagit avec le lecteur récepteur qui mélange alors ses propres expériences et compétences de lecteur avec ses expériences en tant qu'être sensible, sujet présent dans le monde.

Dans le premier chapitre consacré à l'objet et son parcours dans la sémiotique générale et visuelle, nous avons abordé la notion de la figure. Nous avons constaté que la figure s'est intégrée comme un point d'intersection entre la perception et l'énonciation. L'objet s'est avéré un terme neutre qui a été remplacé par la figure. L'objet s'éloigne de la chose et du référent extérieur. Dans la perspective de la perception et de la présence, la figure concerne une signification somatisée, vécue, éprouvée et intériorisée par le sujet.

Le développement sur la présence nous a rapproché de la *Gestalt*, en tant que condition adéquate afin que le sens soit saisi. A l'instar de Rastier, qui associe les sciences cognitives avec les théories du texte et de l'interprétation et donnent un élan particulièrement dynamique à la sémiotique du discours, nous avons conçu le discours en tant que « tout » régi par des règles (opérations interprétatives). Les opérations d'actualisation et de virtualisation, issues de l'acte d'interprétation, régularisent les tensions au cœur-même du champ du discours. Ce dernier offre le dispositif nécessaire afin que le sujet, par l'acte de la lecture (observation, analyse, interprétation) construit le sens et assure ainsi l'union entre l'objet et le sujet. Une autre notion que nous avons mise en parallèle avec la présence est la métaphore telle que développée par Ouellet. Sa double nature, qu'elle soit stabilisatrice du sens, ou encore considérée dans son rôle dynamique de faire voir (et détourner) les choses, réanime l'intérêt pour la rhétorique.

Dans cette perspective, la marque devient un centre de vibrations, un univers micro-sémantique où des sèmes circulent, se croisent, et s'échangent. Cette dynamique entre les éléments sémiologiques génère des associations sensibles et tensives. En même temps, elle évoque la nécessité d'un équilibre par les opérations interprétatives (jeux d'équilibre et des tensions). Le traitement que chaque marque fait des effets de présence à l'intérieur du discours définit son style et son identité. Le discours grâce à son élasticité permet au sujet de modérer ou d'accentuer des effets de présence. Il construit l'identité de la marque avec les critères d'une sémiotique de l'expérience.

Dans le premier chapitre de la partie analyse, la construction verbale de l'objet fournit une terminologie des valeurs des marques. L'identité et le style ont été traités comme des éléments du plan du contenu de la marque. Le plastique et le rythme, tels que abordés dans les chapitres suivants, procurent une forme à ce contenu. L'accent est porté sur l'intensité et particulièrement sur ses formes de manifestation (formants,

affect), mais concerne aussi la direction de la force des valeurs (centripète, centrifuge) par rapport aux codes qui sont propres à la couture.

Le traitement de la présence en termes du plastique a été effectué sur les images fixes. Le choix de travailler sur ce type de corpus pour traiter les collections de mode, nous a privé des configurations qui se trouvent dans les images animées des collections. Les images animées pourraient donner des résultats particulièrement intéressants dans une autre étude consacrée à l'esthésie, à l'aspect perceptif de l'objet.

Concernant les ouvertures, nous pensons que l'objet d'étude de cette thèse constitue un matériel riche pour des projets de recherche à venir. La question de l'identité des marques pourrait par exemple être traitée comme un ensemble cohérent et polysensoriel, qui étudie la marque dans ses différentes manifestations. Il serait intéressant d'étudier ainsi l'ensemble des composantes de la marque liée à la mode (vêtements, parfums, décoration) et en particulier l'échange entre ces composantes. Existe-t-il des éléments omniprésents qui fonctionnent comme des éléments stabilisateurs de la marque ? Existe-t-il une certaine configuration rhétorique créée à partir de ces éléments ?

Un autre travail qui concerne la communication pourrait se pencher sur l'évolution diachronique des valeurs de la mode. C'est ainsi qu'une grammaire sur l'*élégance* ou la *beauté* pourrait être désignée.

L'aspect socio-sémiotique de la question de l'identité de la marque pourrait être renforcé par la notion de l'*habitus* (Bourdieu). Synonyme de l'usage, l'*habitus* peut être corrélé à la notion d'identité, car il implique la notion de la perpétuelle quête du maintien. Il pourrait aussi être renouvelé et acquérir un caractère productif avec l'idée du changement.

Les formes et les styles de vie développés par Fontanille sont à notre avis une autre piste très intéressante afin d'aborder la question de l'identité et le style des maisons de couture et des marques en général. La forme de vie pourrait ainsi être associée au noyau stable de l'identité, et les styles stratégiques et rythmiques à ses ajustements variantes.

Notre objet d'étude et ses manifestations pourrait aborder la question du sens en tant qu'expérience somatisée. La synesthésie, comme *métaphore du sensible*, et la *Gestalt*

expérientielle pourraient s'associer au prolongement de l'expérience. Si la *Gestalt* a été développée dans sa manifestation normative de la *bonne forme*, la *Gestalt* expérientielle (à l'aide de la structure *schématique* de la mémoire, du souvenir et de l'imagination) pourrait souligner le caractère créatif du discours. Dans ce contexte, la figure pourrait intervenir au sein de la métaphore (*figure de rhétorique*) et du couple *Gestalt-Gestalt* expérientielle (*figuratif vs figural*).

Une rhétorique de la matière (Le Guern, Bertrand, Bordron) pourrait être développée, sous l'angle des effets kinesthésiques. Les corrélations entre les synesthésies lexicalisées (couleurs *criardes*) avec le décor et la matière peuvent par exemple souligner le caractère polysensoriel et syncrétique de l'objet.

Dans cette thèse, notre volonté a été de ne pas directement développer la question du corps. Une piste aurait donc pu être consacrée à la sémiotique du corps avec la théorie des enveloppes (Fontanille). Une autre piste pourrait être celle des *embodied practices* (Semprini), qui envisagent l'objet en termes d'affinité et de complicité affective du sujet. La pratique en tant que processus de la socio-sémiotique rejoint ainsi les questions sur le proprioceptif.

La question de la présence de l'objet étudiée sous l'angle du vêtement de haute couture nous a progressivement conduit vers la question de la présence du sens. Les contraintes économique-commerciales imposées par l'industrie du textile prévoient une *catharsis* assurée par une très bonne orchestration des effets hyperboliques. L'équilibre et le maintien d'une forme « normale » sont toujours l'objectif principal à atteindre dans le domaine de la mode. La question que nous nous posons est quelle est la présence d'un objet ou d'une *forme de vie* « limite » (l'absurde, le surréel, l'art moderne) ? Comment évolue la relation sujet-objet lorsque l'existence de l'objet réside justement dans la démesure ? Quel est le statut sémiotique d'un objet qui se présente répugnant, odieux ? Quel est le parcours social de ces types d'objets et comment se situent-ils dans une logique de la réception ? A suivre...

## BIBLIOGRAPHIE : OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS

- ANZIEU D., *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985.
- ARNHEIM, R., « The Gestalt Theory of expression », in *Toward a psychology of art: Collected essays* (pp. 51-73), Arnheim R. (Ed.), Berkeley, CA, University of California Press.
- ASH J., & Wilson M., (eds.): *Chic Thrills : A fashion reader*, London 1992.
- BADIR S., *Hjelmslev*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- BALLABRIGA M., « Le rythme sémantique dans un poème de Verlaine », [http://www.revue-texto.net/Inedits/Ballabriga\\_rythme.pdf](http://www.revue-texto.net/Inedits/Ballabriga_rythme.pdf).
- BAHLER U., THOMMEN E., VOGEL C., (éds.), *Donner du sens : études de sémiotique théorique et appliquée*, L'Harmattan, 2005.
- BALLABRIGA M., *Rythmes sémantiques et interprétation : étude de chiasmes*, 2002, Champs du Signe no 13/14, Editions Universitaires du Sud.
- BARTHES R., « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964
- BARTHES R., *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
- BARTHES R., « Sur le Système de la Mode et l'analyse structurale des récits », in *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, Paris, Editions de l'Institut Français de la Mode, 2001.
- BARTHES R., «Entretien autour d'un poème scientifique», in *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, Paris, Editions de l'Institut Français de la Mode, 2001.
- BARTHES R., « La mode et les sciences humaines » in *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, Editions de l'Institut Français de la Mode, 2001.
- BARTHES R., *Sémantique de l'objet*, Conférence prononcée à Venise, en septembre 1966, dans le cadre du colloque "L'Art et la culture dans la civilisation contemporaine", in *Oeuvres complètes*, t.II, 1962-1967, Paris, Seuil, 2002 pp.66-67.
- BASTIDE., F., « Figuratvité et représentation », in *Actes Sémiotiques Bulletin du G.R.L.S, La figurativité II*, VI, n°27.
- BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD J., *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- BELL Q., *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, PUF, 1992.
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966.

- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974.
- BERDLIN B., *La construction du social par les objets*, Paris, PUF, 2002.
- BERTRAND D., « Narrativité et discursivité : points de repère et problématiques », *Actes sémiotiques, Documents*, VI, 59, Paris, EHESS-CNRS, 1984,
- BERTRAND D., *Parler pour convaincre : rhétorique et discours : essai et anthologie*, Paris, Gallimard éducation, 1999.
- BERTRAND D., *Précis de Sémiotique Littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- BERTRAND D., *L'expression rhétorique des matières*, Journées d'études « Transversalité du sens », Jeudi 6 et Vendredi 7 mai 2004, Paris 8 (Communication orale).
- BERTRAND D., « La Nuit défigurée », *Espaces du texte*. Recueil d'hommage pour Jacques Geninasca, Boudry-Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1990.
- BEYAERT-GESLIN A., « La couleur, la profondeur, les sensations, quelques intérieurs de Matisse », *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004.
- BONEVA-BORISEVICH K., « Les modalités qui donnent du sens » in *Donner du sens : études de sémiotique théorique et appliquée*, BAHLER U., THOMMEN E., VOGEL C., (éds.), L'Harmattan, 2005, pp.183-194.
- BOREL F., *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- BOTTIROLI G., « Les séductions du rien » in *L'entre-deux de la mode*, FRANCHI F., et MONNEYRON, F., (dir), Paris, Harmattan, 2004.
- BOUDON P., « L'objet et ses niveaux d'intégration », *Visio*, 1,3, automne 1996-hiver 1997, 145-161.
- BOURASSA L., CERIANI G., ZILBERBERG C., *Le sens du rythme, Documents de Travail et pré-publications, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino*, 283-284-285, aprile-maggio-giugno 1999, série D.
- BOURDIEU P., *La Distinction*, Paris, Minuit, 1981.
- BOUTAUD, Jean-Jacques, 1998 : *Sémiotique et Communication du signe au sens*, Paris, L'Harmattan.
- BOUTAZZI G., *La mode: art, histoire et société*, Paris, Hachette, 1983.
- BRAMEL S., & FAUQUE C., *Le génie du pli permanent : 100 ans de modernité textile*, Paris, Institut Français de la Mode, Editions du Regard, 2001.

- BRUZZI S., & GIBSON P., *Fashion Cultures: Theories, Explorations, and Analysis*. London and New York: Routledge, 2000.
- BUCHER G., « De la perfection de la théorie à l'imperfection des lettres », in *Lire Greimas*, LANDOWSKI E., (dir.), Limoges, PULIM, 1997.
- BURGELIN O., « Barthes et le vêtement », in *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, Paris, Editions de l'Institut Français de la Mode, 2001.
- CALEFATO P., *The Clothed Body*. English translation by Lisa Adams. Oxford,UK; New York: Berg, 2004.
- CALEFATO P., *Il corpo e la moda, Documenti di Lavoro e pre-pubblicazioni, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica*, 156-157, settembre-octobre 1986, série C, Università di Urbino, Italia.
- CALEFATO P., CERIANI G., POZZATO M., *La Moda : analisi semiotiche, Documenti di Lavoro e pre-pubblicazioni, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.*, 224-225, maggio-giugno 1993, série C, Università di Urbino, Italia.
- CALIANDRO S. (dir) *Espaces perçus, territoires imagés*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- CALLOUD J., *Le Temps de la Lecture. Exégèse biblique et sémiotique (CADIR). Recueil d'hommages à Jean Delorme*, PANIER L., (dir.), Paris, Cerf, 1993.
- CASTAREDE J., *Le luxe*, Paris, PUF, 1992.
- CERIANI G., « L'ogre et la danseuse: Du gout comme catégorisation et comme invention », in *Images du gout, Champs visuels* no 5, mai 1997, Paris, L'Harmattan.
- CERIANI G., « A propos d'identité visuelle : le cas DUNE », *L'image réfléchie : Sémiotique et marketing* (Groupe eidos, Paris I), pp.65-71, Paris, L'Harmattan, 1998.
- CERIANI G, 1996, « Analyse sémiotique du cardigan pression », in Gelas (éd.), *Des mots et le cardigan pression*, Lyon, Presses de l'Université de la Mode.
- CERIANI G., & GRANDI R., *Moda : regole e rappresentazioni : il cambiamento, il sistema, la comunicazione*, FrancoAngeli, Milano, 1995.
- CERIANI G., *Marketing Moving, l'approche sémiotique : Du concept de produit à l'image coordonnée, analyser le mix, gérer ses effets de sens*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CHALEVELAKI M., « Le vêtement : une prothèse esthétique » in *Sémiotique et esthétique* PAROUTY-DAVID F., et ZILBERBERG C., (dir), Limoges, Pulim, 2003.
- CHALEVELAKI M., « DeSignis, n° 1, La Moda/representationes e identidad », Publié dans : *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no 84, 85, L'émergence des figures en conception d'artefacts, 2003.

- COQUET J-C., PETITOT J., (dir.), *L'objet, sens et réalité*, Langages, n°103, Larousse, 1991.
- COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Hachette, 1993 (1976).
- COURTÉS J., GREIMAS A.-J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette, 1986, coll.
- COURTÉS J., *La sémiotique du langage*, Paris, Nathan, 2003.
- CRAIK J., *The Face of fashion: Cultural Studies in Fashion*, London, Routledge, 1994.
- DAMHORST, M.-L., et al, *The Meanings of Dress*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Fairchild Publications, 2005.
- DARWIN G., *L'évolution dans le vêtement*, Paris, Institut Français de la Mode, Regard, 2002.
- DAVIS F., *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- DE LA HAYE A., & WILSON E., (eds.), *Defining Dress: Dress as Object, Meaning and Identity*. Manchester; New York: Manchester Univ. Press, 1999.
- DELONG M-R., *The Way we Look: A Framework for Visual Analysis of Dress*. Ames: Iowa State University Press, 1987.
- DESCAMPS, M-A., *Psychosociologie de la mode*. Paris: Presses universitaires de France, 1979.
- DESLANDRES Y., *Le costume, image de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1976.
- DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art.*, Paris, Les éditions de minuit, 1990.
- DORRA R., « Le souffle et le sens », in *Lire Greimas*, LANDOWSKI E., (dir.), Limoges, PULIM, 1997.
- DUGGAN, G.-G., «The Greatest Show on Earth : A look at contemporary Fashion Shows and their relationship to Performance Art», in *Fashion Theory*, Volume 5, Issue 3.
- ECO U., *Lector in Fabula*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1985.
- ECO U., *Kant et l'ornithorynque*, trad. de J. Gayraud, Paris, Grasset, (1997) 1999.
- ELZINGRE M., *Femmes habillées. La mode de luxe, styles et images*, Paris, Austral, 1996.

- ESCUREDO CHAUVEL L., (dir.), *La moda : representaciones e identidad*, deSignis 1, octobre 2001.
- FABBRI P., & PETITOT J., *Au nom du sens : autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Colloque de Cerisy, Grasset, Paris, 2000.
- FIORE A-M & KIMLE P-A, *Understanding Aesthetics for Merchandising and Design Professional*, New York, Fairchild, 1997.
- FLOCH J.-M., *Sémiotique, Marketing et communication*, Paris, PUF, 1990.
- FLOCH J.-M., *Identités Visuelles*, Paris, PUF, 1995.
- FLUGEL, J.C., *The Psychology of Clothes*. 1930. Repr. New York: AMS Press, 1976.
- FONTANILLE J., GREIMAS A.J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.
- FONTANILLE J., « Sans titre...ou sans contenu ? » *Approches sémiotiques sur Rothko*, NAS, N°34, 35, 36, 1994.
- FONTANILLE J., *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF., 1995.
- FONTANILLE J., «Le trope visuel, entre présence et absence», *Protée*, printemps 1996.
- FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.
- FONTANILLE J., ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- FONTANILLE J., *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.
- FONTANILLE J., « Enveloppes, prothèses et empreintes : Le corps postmoderne. A propos et à partir de l'étude d'Herman Parret », *Protée*, vol 28, n° 3, hiver 2000-2001.
- FONTANILLE J., communication orale lors de la journée *Designis* (Journée d'études, le 8 février 2002 *designis* et présentation du premier numéro de la revue latino-américaine de sémiotique deSignis).
- FONTANILLE J., *Soma et Séma : figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- FRANCHI F., « L'épiderme de la mode », in *L'entre-deux de la mode*, FRANCHI F., et MONNEYRON, F., (dir.), Paris, Harmattan, 2004.
- GELAS B., « La question de l'indicible. Préalable à une sémiologie du poème », in *Le Temps de la Lecture*, CADIR (L. PANIER, éd.), Paris, Cerf, 1993.

- GENINASCA J., «Signe», «forme-sens», formant », BOUQUET, Simon (dir.). *Cahier de l'Herne n°76 : Ferdinand de Saussure*, Paris : Éditions de l'Herne, 2003.
- GENINASCA J., *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.
- GENINASCA J., « Stylistique et sémosis », in *Sémiotique et Bible*, no 85, mars 97.
- GOMBRICH E H., *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation*, New York : Pantheon books, 1960.
- GRAU F., *La haute couture*, « Que sais-je? », PARIS, PUF, 2000.
- GREIMAS A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- GREIMAS A.-J., «Conditions du monde naturel » in *Langages*, no 10, Paris, Larousse, 1968.
- GREIMAS A.-J., *Du sens : Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.
- GREIMAS A.-J., *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS A.-J., « Sémiotique figurative et figurative plastique », *Actes Sémiotique-Documents*, n° 60, Paris, EHESS-CNRS, 1984.
- GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987.
- GREIMAS A.-J., *La mode en 1830*, Paris, PUF, 2000.
- GROUPE μ, *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992.
- GROUPE μ (dir.), *Rhétoriques du visible*, *Protée* vol.24, numéro 1, printemps 1996.
- HÉBERT L., *Introduction à la sémantique des textes*, Champion, Paris, 2001.
- HEGEL G., *Esthétique : textes choisis* par Claude KHODOSS, Paris, PUF, (1953) 12<sup>e</sup> édition 1988.
- HOLLANDER A., *Seeing Through Clothes*. New York: Viking Press, 1978.
- JAKOBSON R.- *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*. Paris, Les éditions de Minuit, 1963.
- JEON H-Y, *Analyse des sites web de marques de luxe : support publicitaire, marketing, et identité des marques*, Thèse soutenue le 09 décembre 2003 (Université Lumière-Lyon 2).
- KEANE T., « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 17, 1991.
- KOFFKA K., *Principles of Gestalt Psychology*, New-York: Harcourt, Brace, 1935.

- KÖHLER W., *The task of Gestalt Psychology*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- KONIG R., *A La Mode: On the Social Psychology of Fashion*. New York: Seabury Press, 1973.
- KROEBER (A.L.) & RICHARDSON (J.). *Three Centuries of Women's Dress Fashion*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1940.
- KRYSINSKY W., Greimassian Semiotics, in *New Literary History* (vol.20, 1989, n°3), eds. Johns Hopkins, University Press (USA).
- LAKOFF G., et JOHNSON M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les éditions de minuit, 1985
- LANDOWSKI E., « Le sémioticien et son double », in *Lire Greimas*, LANDOWSKI E. (dir.), Limoges, PULIM, 1997.
- LANDOWSKI E., *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris, PUF, 1997
- LANDOWSKI E., *En deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse*, 83, 2002, PULIM, Université de Limoges.
- LANDOWSKI E., *Passions sans nom, Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF, 2004.
- LARDELLIER P., « Le corps superlatif. La consécration médiatique des tops-models : Images et imaginaire sociaux du corps idéal », *Les images du corps, Champs visuels*, no 7, Novembre 1997, Paris, L'Harmattan.
- LAVER J., *Style in Costume*. London; New York: Oxford University Press, 1949.
- LE GUERN O., « La représentation du corps : pour une rhétorique de l'aplat, entre lumière et couleur, volume et surface », in *Espaces perçus, territoires imagés en art*, CALIANDRO (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp.121-142.
- LE GUERN O., « Entre tactile et visuel », *Ateliers de Sémiotique visuelle*, HÉNAULT A., & BEYAERT A., Paris, PUF, 2004.
- LE GUERN O., « La matière picturale aux origines des effets rhétoriques de synesthésie », *Visible N° 1*, 2005, *La diversité sensible*, BEYAERT-GESLIN A., et NOVELLO-PAGLIANTI N., (dir).
- LEROI-GOURHAN A., *L'homme et la matière*, Paris, Albin, Michel, 1943.
- LEROI-GOURHAN A., *Milieu et technique*, Paris, Albin, Michel, 1945.
- LAROUSSE DE POCHE *Dictionnaire Français-Anglais*, Larousse, 1994, Paris.

- LAVER J., *Taste and Fashion, from the French Revolution to the Present Day*. New and rev. ed. London: Toronto: G.G. Harrap, 1945.
- LIPOVETSKY G., *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.
- LOTMAN J., *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- LURIE A., *The Language of Clothes*. New York: Henry Holt, 2000.
- MAISONNEUVE J., et BRUCHON-SCHWEITZER, *Le corps et la beauté*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1999, p. 79.
- MARION G., « Espace et temps de l'objet de mode », no 03, Cahiers de recherche, EMLYON, 2000.
- MARTIN F., & PANIER L., « Figures et énonciation », *Protée*, printemps 1993.
- MARTIN F., « Devenir des figures, ou des figures ou corps », in *Le Devenir*, FONTANILLE J., (éd.), Limoges, PULIM, pp 137-146, 1995.
- MENDES V., et LA HAYE A., *La mode au XXe siècle*, Paris, Editions Thames & Hudson SARL, 2000.
- METZER T., « Objet-poème et Discours poétique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 96, 97, 2004, PULIM, Université de Limoges.
- MISSIRE R., *Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs*, 2005.
- MONNEYRON F., *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, PUF, 2001
- NATTA M.-C., *La mode*, Paris, Ed. Economica, 1996.
- OUELLET P., « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 17, 1991, Pulim.
- OUELLET P., *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Les éditions du Septentrion en collaboration avec le CELAT et en coédition avec les Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- OUELLET P., *Le sens de l'autre : éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003.
- OUELLET P., « Signification et sensation : la représentation sémiolinguistique du sensible », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 20, 1992.
- OUELLET P., « La métaphore perceptive », *Langages* no 137, mars 2000, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques* par BORDRON J.-F, et FONTANILLE J.
- PANIER L., « Devenir des figures. Figures en devenir. La théorie des figures dans l'exégèse biblique ancienne », in *Le Devenir*, FONTANILLE J., (éd.), Limoges, PULIM, pp 147-157, 1995.

- PANIER L., « L'ineestimable objet de l'interprétation. Approche sémiotique de la lecture », BALLABRIGA M. (éd.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, *Champs du signe*, E.U.S., 1998.
- PANIER L., « La sémiotique et les études bibliques », in *Questions de sémiotique*, HENAULT A., (dir.), p.361-387, PUF, 2002.
- PANIER L., « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives », *La polysémie ou l'empire des sens : lexicale, discours, représentations*, RÉMI-GIRAUD S., & PANIER L., (dir.), pp.75-83, Lyon, PUL, 2003.
- PANIER L., « Figurativité, mise en discours, corps du sujet », *Sémiotique et Bible* 114, 39-52, 2004.
- PANOFSKY E., *Meaning in the visual arts, papers in and on art history*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1955.
- PARRET H., « Présences », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 76,77,78, 2001, Limoges, Pulim.
- PARRET H., *Epiphanies De La Présence. Essais Sémio-Esthétiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- PASTOUREAU M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Paris, Christine Bonneton, 2004.
- Le Petit Robert Dictionnaire de la langue française, Paris, 1993.
- PETITOT J., *Morphogenèse du Sens I*, Paris, PUF, 1985
- POLHEMUS T., *Streetstyle : from sidewalk to catwalk*, London, Thames and Hudson, 1994.
- RASTIER F., « Le problème du figuratif et l'impression référentielle », *Bulletin du G.R.S.L.*, VI, n°27, 1983.
- RASTIER F., *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- RASTIER F., CAVAZZA M., ABEILLÉ A., *Sémantique pour l'analyse*, Paris, Masson, 1994.
- RASTIER F., *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1996.
- RASTIER F., «Herméneutique matérielle et sémantique des textes», in *Herméneutique : textes, sciences*, Salanskis JEan-Michel, Rastier François et Ruth Scheps (éds), Paris, PUF, 1997.
- RASTIER F., *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 2001.

- RASTIER F., *Une introduction aux sciences de la culture*, François Rastier, Simon Bouquet (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- RASTIER F., « Les valeurs et l'évolution des classes lexicales », in *La polysémie ou l'empire des sens, Lexique, discours, représentations*, REMI-GIRAUD S., & PANIER L. (dir.), Presses universitaires de Lyon, 2003.
- REMAURY B., *Marques et récits. La marque face à l'imaginaire culturel contemporain*, Paris : Éd. de l'Institut français de la mode : Éd. du Regard, 2004
- RENOUE M., *Sémiotique et perception esthétique*, Limoges, PULIM, 2001.
- RENOUE M., « Dynamiques et densités du voir et du vu : l'exemple de N°14 (BROWNS OVER DARK), 1963, De Mark Rothko », *Protée* Vol.31, numéro 2, automne 2003.
- RICOEUR P., *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- ROSENTHAL V., & VISETTI Y-M., « Sens et Temps de la Gestalt », in *Intellectica*, 1999/1, 28, pp.144-227.
- SAINT-MARTIN F., *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1995.
- SCHULTZ M., « La sémiotique au quotidien de la marque », *Donner du sens*, BAHLER U., THOMMEN E., VOGEL C., (éds), Paris, L'Harmattan, 2005, pp.53-68.
- SEMPRINI A., *L'objet comme procès et comme action*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SEMPRINI A., *Analyser la communication*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SEMPRINI A., *La marque*, PUF, Paris, 1995.
- SICARD M-C., *Luxe, mensonge et marketing*, « Mais que font les marques de luxe ? », Paris, Village Mondial, 2003.
- SIMMEL G., *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989.
- STEELE V., *Se vêtir au XXe siècle*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1998.
- STEELE V., *Fashion and Eroticism: The Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press, 1985.
- STEELE V., *Paris Fashion: A Cultural History*. New York: Oxford Univ. Press, 1988.
- STEELE V., *Women of Fashion: Twentieth-Century Designers*. New York: Rizzoli, 1991.
- STEELE V., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Valerie Steele, editor in chief. Farmington Hills, MI: Charles Scribner's Sons, an imprint of Thomson Gale, 2005.

- TISSERON S., *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.
- VAILLANT P., *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- VEBLEN T., *Théorie de la classe de loisir* (1899), Paris, Gallimard, 1970.
- WAQUET D. & LAPORTE M., *La mode*, Paris, PUF, 1999.
- WARGNIER, S. « Moda et tempo, in Ceriani et Grandi (éds) », 1996.
- WILSON E., *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Revised and updated ed. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003
- WOLLFLIN H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Monfort, éditeur, 1992.
- ZILBERBERG C., « Modalités et pensée modale », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 3, 1989.
- ZILBERBERG C., « Sémiotique de la douceur », In *Topicos de Seminario 2*. Benemérita Universidad Autonoma de Puebla, 1999.
- ZILBERBERG C., *Remarques sur l'assiette tensive du rythme*, mai 2001(texte fourni par l'auteur).
- ZILBERBERG C., « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, automne 2002.
- ZILBERBERG C., « Seuils, limites, valeurs », in *Questions de sémiotique* Hénault A., (dir.), Paris, PUF, 2002.
- ZILBERBERG C., «Éloge de la noirceur », *Protée*, Vol.31, n°3, hiver 2003.
- ZILBERBERG C., « Du récit au discours », in *Signes des temps : temps et temporalité des signes*, (dir.), GUILLEMETTE L, et HEBERT L., avec la collaboration de ARSENAULT L., et COSSETTE J., Les presses de l'Université Laval, 2005.
- ZILBERBERG C., « Présence de Wollflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24, 1992, Pulim, université de limoges.
- ZINNA A., « Décrire, produire, comparer et projeter. La sémiotique face aux nouveaux objets de sens », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 79, 80, 81, 2002, PULIM, Université de Limoges.
- ZINNA A., « L'objet et ses interfaces », in *Les objets au quotidien*, FONTANILLE J., & ZINNA A. (sous la direction), 2005.

## **ANNEXES**

# I. COLLECTIONS HAUTE COUTURE AUTOMNE-HIVER 2002-2003

## 1. DIOR



image 2



image 3



image 4



image 5



image 6



image 7



image 8



image 9



image 10



image 11



image 12



image 13



image 14



image 15



image 16



image 17



image 18



image 19



image 20



image 21



image 22



image 23



image 24



image 25



image 26



image 27



image 28



image 29



image 30



image 31



image 32



image 33



image 34



image 35



image 36



image 37



image 38



image 39



image 40



image 41



image 42



image 43



image 44



image 45

## 2. GAULTIER



image 46



image 47



image 48



image 49



image 50



image 51



image 52



image 53



image 54



image 55



image 56



image 57



image 58



image 59



image 60



image 61



image 62



image 63



image 64



image 65



image 66



image 67



image 68



image 69



image 70



image 71



image 72



image 73



image 74



image 75



image 76



image 77



image 78



image 79



image 80



image 81



image 82



image 83



image 84



image 85



image 86



image 87



image 88



image 89



image 90



image 91



image 92



image 93



image 94



image 95



image 96



image 97



image 98



image 99



image 100



image 101



image 102



image 103



image 104



image 60



**image 61**

### 3. LACROIX



image 105



image 106



image 107



image 108



image 109



image 110



image 111



image 112



image 113



image 114



image 115



image 116



image 117



image 118



image 119



image 120



image 121



image 122



image 123



image 124



image 125



image 126



image 127



image 128



image 129



image 130



image 131



image 132



image 133



image 134



image 135



image 136



image 137



image 138



image 139



image 140



image 141



image 142



image 143

## 4. VALENTINO



image 144



image 145



image 146



image 147



image 148



image 149



image 150



image 151



image 152



image 153



image 154



image 155



image 156



image 157



image 158



image 159



image 160



image 161



image 162



image 163



image 164



image 165



image 166



image 167



image 168



image 169



image 170



image 171



image 172



image 173



image 174



image 175



image 176



image 177



image 178



image 179



image 180



image 181



image 182



image 183



image 184



image 185



image 186



image 187



image 188



image 189



image 190



image 191



image 192



image 50



image 51



image 52



image 53



image 54



image 55



image 56



image 57



image 58



image 59

## II. COLLECTIONS HAUTE COUTURE PRINTEMPS –ETE 2003

### 1. VALENTINO



image 193



image 194



image 195



image 196



**image 197**



**image 198**



**image 199**



**image 200**



image 201



image 202



image 203



image 204



image 205



image 206



image 207



image 16



image 17



image 18

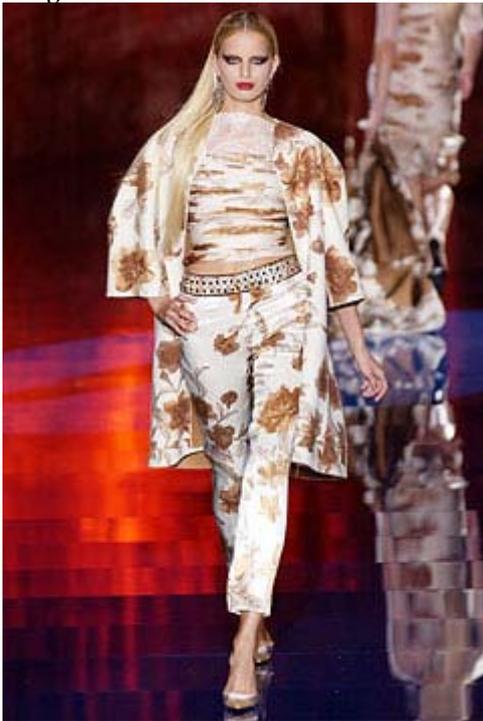


image 19



image 20



image 21



image 22



image 23



image 24



image 25



image 26



image 27



image 28



image 29



image 30



image 31



image 32



image 33



image 34



image 35



image 36



image 37



image 38



image 39



image 40



image 41



image 42



Image 43



image 44



image 45



image 46



image 47



image 48



image 49



image 50



image 51



image 52

## 2. UNGARO



image 208



image 209



image 210



image 211



image 212



image 213



image 214



image 215



image 216



image 217



image 218



image 219



image 220



image 221



image 222



image 223



image 224



image 225



image 226



image 227



image 228



image 229



image 230



image 231



image 232



image 233



image 234



image 235



image 236



image 237



image 238



image 239



image 240



image 241



image 242



image 243



image 244



image 245



image 246



image 247



image 248



image 249



image 250



image 251



image 252



image 253



image 254

### 3. GAULTIER



image 255



image 256



image 257



image 4



image 258



image 259



image 260



image 261



image 262



image 263



image 264



image 265



image 266



image 267



image 268



image 269



image 270



image 271



image 272



image 273



image 274



image 275



image 276



image 277



image 278



image 279



image 280



image 281



image 282



image 283



image 284



image 285



image 286



image 287



image 288



image 289



image 290



image 291



image 292



image 293



image 294



image 295



image 296



image 297



image 298



image 299



image 300



image 301



image 302



image 303



image 304



image 305

## 4. GIVENCHY



image 306



image 307



image 308



image 309



image 310



image 311



image 312



image 313



image 314



image 315



image 316



image 317



image 318



image 319

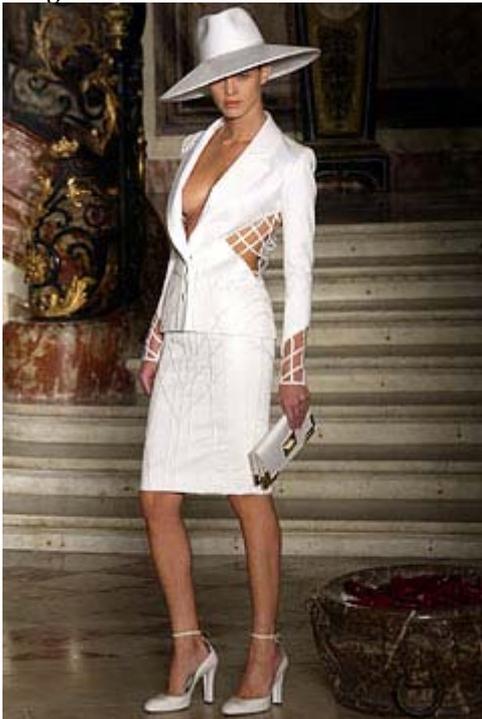


image 320



image 321



image 322



image 323



image 324



image 325



image 326



image 327



image 328



image 329



image 330



image 331

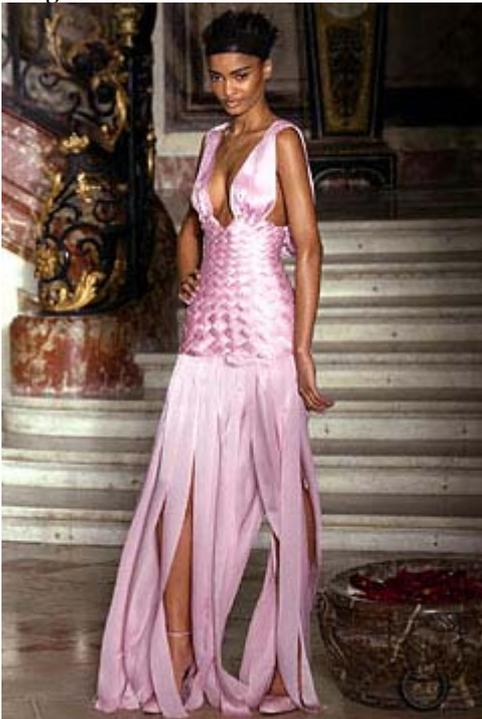


image 332



image 333



image 334

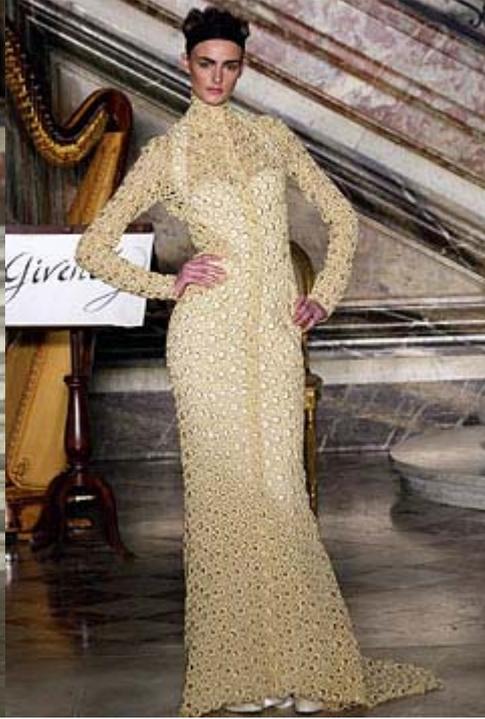


image 335



image 336



image 337

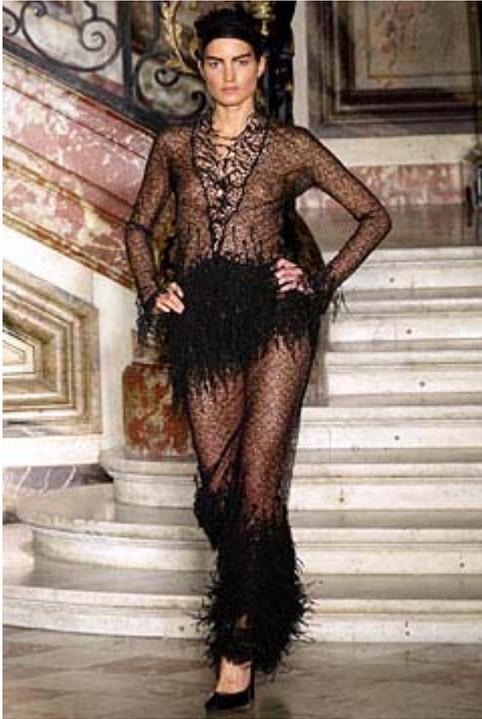


image 338



image 339



image 340



image 341



image 342



image 343

## 5. LACROIX



image 344



image 345



image 346



image 347



image 348



image 349



image 350



image 351



image 352



image 353



image 354



image 355



image 356



image 357



image 358



image 359



image 360



image 361



image 362



image 363



image 364



image 365



image 366



image 367



image 368



image 369



image 370



image 371



image 372



image 373



image 374



image 375



image 376



image 377



image 378



image 379



image 380



image 381



image 382

## 6. DIOR



image 383



image 384



image 385



image 386



image 387



image 388



image 389



image 390



image 391



image 392



image 393



image 394



image 395



image 396



image 397



image 398



image 399



image 400



image 401



image 402



image 403



image 404



image 405



image 406



image 407



image 408



image 409



image 410



image 411



image 412



image 413



image 414



image 415



image 416



image 417



image 418



image 419



image 420



# TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>4</b>
<b>PARTIE I : OBJET, PRESENCE, MODE</b>	<b>8</b>
<b>CHAPITRE I : LE STATUT SEMIOTIQUE DE L'OBJET</b>	<b>9</b>
1. INTRODUCTION	9
2. (SUJET)-OBJET-(VALEUR)	10
2.1. L'objet au sein de la sémiotique générative	10
2.2. <i>Sémiotique des passions</i> et <i>De l'imperfection</i> : deux ouvrages culminants pour l'avenir de la sémiotique de l'objet.	12
2.2.1. Objet, valeur valence	16
3. MONDE NATUREL VS LANGUES NATURELLES	22
4. ENONCIATION ET REFERENT	24
4.1. La question du référent : une approche textuelle	24
4.1.1. Impression référentielle et texte	26
4.2. Référentialisation – iconicité –référenciation. L'apparition de la figure	29
5. FIGURE	31
5.1. Figure et parcours génératif	31
5.1.1. Figurativité et représentation	32
5.2. La figurativité au sein de la sémiotique visuelle	33
6. FIGURATIVITE, PLASTICITE, ICONICITE	35
6.1. Redéfinition des termes qui prêtent à confusion	35
6.2. Figure et lecture	37
6.2.1. Lecture et signes visuels	37
7. PERCEPTION ET ESTHETIQUE DE L'OBJET	39
7.1. Le traitement de l'objet au sein de la sémiotique visuelle	39
7.1.1. L'objet esthétique évalué	39
7.2. Le rapport entre figure et objet au sein de la dimension plastique	42
7.2.2. La corrélation entre l'objet-figure plastique et l'objet-figure dans le discours	44
8. SYNTHESE	46
<b>CHAPITRE II : SEMIOTIQUE DE LA PRESENCE</b>	<b>48</b>
1. INTRODUCTION	48
2. PERCEPTION ET FIGURE	50
2.1. La notion de la figure du point de vue de Teresa Keane	50
2.2. La notion de la figure d'après Bertrand	51
2.2.1. La figure comme « nappe du sens »	52
2.3. Figure et métaphore	56
3. FIGURATIF FIGURAL	57
3.1. Le figuratif et figural dans une perspective discursive	57
3.2. Les grandeurs figuratives abordées par Geninasca	58
3.3. La figure : pour une approche du sens « en suspens »	59
4. PRESENCE ET ESTHETIQUE	63
4.1. Figuratif et figural vs visible et visuel	63
5. LA PRESENCE AU SEIN D'UNE SEMIOTIQUE D'ORIENTATION PHENOMENOLOGIQUE	66
6. PRESENCE ET METAPHORE : POUR UNE EXPERIENCE SENSIBLE DU SENS	70
6.1. Métaphores doxiques et métaphores poétiques : deux façons différentes pour aborder la signification	71

6.2.	Métaphore et schématisation	74
7.	<b>PRESENCE ET ENONCIATION</b>	<b>75</b>
7.1	Métaphore, <i>Gestalt</i> et Discours	81
7.1.1.	<i>Gestalt vs Gestalt</i> expérimentielle	82
7.1.2.	<i>Gestalt</i> et énonciation	83
8.	<b>SYNTHESE</b>	<b>84</b>
 <b>CHAPITRE III : LA MODE : OBJET SOCIO-SEMIOTIQUE</b>		<b>86</b>
1.	INTRODUCTION	86
2.	PRESENTATION DE L'OBJET D'ETUDE	88
3.	SEMIOTIQUE ET MODE : L'HISTORIQUE D'UNE RENCONTRE	91
4.	LA DIMENSION SOCIALE DE LA MODE	94
4.1.	Le temps : un facteur social	94
4.2.	Socio-sémiotique et corps : une approche phénoménologique du social	96
4.3.	Langage et habillement	98
4.4	La mode et la question de la marque	100
4.4.1	Pour une sociologie de la mode : sociologie et identité	101
4.5.	Valeur et identité	104
4.5.1.	La valeur comme stratégie de construction de l'identité de la marque	105
5.	PRESENCE ET MODE : VETEMENT ET CORPS	107
6.	PRESENCE ET OBJET : APPROCHE SOCIO-SEMIOTIQUE	113
6.1	De l'expérience du sensible comme pratique socio-sémiotique à l'expérience de la lecture comme acte de présence	117
 <b>PARTIE II : ANALYSE DU VETEMENT DANS LES COLLECTIONS DE HAUTE COUTURE.</b>		<b>119</b>
 <b>CHAPITRE I : CONSTRUCTION DE L'OBJET DANS LE DISCOURS VERBAL</b>		<b>120</b>
1.	INTRODUCTION	120
2.	DEFINITION DE LA NOTION DE LA VALEUR AU SEIN DE LA MODE	121
2.1.	Valeurs et maisons de couture	122
2.2.	Valeurs, <i>Gestalt</i> et maisons de couture	124
2.2.1.	La question de la <i>Gestalt</i> : seuils, degrés et limites au sein des maisons de couture	125
3.	COMPARAISON DES VALEURS DE MODE EN LANGUE ET EN DISCOURS	127
3.1.	Commentaires sur les valeurs de mode en langue	128
3.2.	Réseau dynamique des valeurs de mode en langue	129
3.3.	« Confrontation » des valeurs de mode en discours (syntaxe)	131
4.	LES MAISONS DE COUTURE ET LA MISE EN DISCOURS DES VALEURS DE MODE	133
4.1.	VALEURS ESTHETIQUES	133
4.1.1.	BEAUTE	133
4.1.2.	LACROIX (01-02)	133
4.1.3	GAULTIER (03)	134
4.1.4.	LACROIX (02-03)	135
4.1.5.	LACROIX (03)	136
4.1.6.	EMMANUEL UNGARO (02-03)	138
4.1.7.	UNGARO (01-02)	139
4.1.9.	GIVENCHY (03)	141
4.1.10.	VALENTINO (02-03)	141
4.1.1.1.	Bilan sur la valeur de la beauté en discours	142
4.1.2.	MAGNIFIQUE	144
4.1.2.1.	DIOR (01-02)	144
4.1.3.	SUBLIME	145
		394

4.1.3.3.	HAUTE COUTURE (02-03 COMMENTAIRES GENERAUX)	147
4.1.4.	COMMENTAIRE SUR LES VALEURS (SUPERLATIFS DE LA BEAUTE) : MAGNIFIQUE-SUBLIME	148
4.2.	VALEURS SOCIO-ESTHETIQUES	148
4.2.1.	ELEGANCE	148
4.2.1.2.	GAULTIER	149
4.2.1.3.	VERSACE (01)	151
4.2.2.	CHIC	152
4.2.2.1.	DIOR (01-02)	152
4.2.2.3.	GAULTIER (02-03)	153
4.2.2.3.	GIVENCHY (03)	154
4.2.2.4.	VALENTINO (03)	154
4.2.3.	SYNTHESE-CHIC	155
4.3.	VALEUR SOCIALE-FEMINITE	155
4.3.1.	VALENTINO (03)	155
4.3.2.	UNGARO(03)	156
4.3.3.	UNGARO (01-02)	157
4.3.4.	DIOR (01)	158
4.3.5.	DIOR 2002-2003	159
4.3.6.	DIOR (02-03)	160
4.3.7.	GAULTIER (01)	161
4.3.8.	VALENTINO (01)	162
4.3.9.	VALENTINO	163
4.3.10.	LACROIX (03)	163
4.3.11.	LACROIX	164
4.3.12.	GAULTIER	165
4.3.13.	DIOR (2003)	166
4.3.14.	UNGARO (2002-2003)	167
4.3.15.	LACROIX	168
4.3.15.	VALENTINO	168
4.3.16.	UNGARO (02-03)	169
4.3.17.	VALENTINO (03)	170
4.4.	Conclusions sur la valeur sociale ( <i>féminité</i> )	171
4.5.	SENSUEL (PROVOCATION) SEXY (VULGAIRE)	171
4.5.1.	GAULTIER (03)	171
4.5.2.	GAULTIER	172
4.5.3.	GAULTIER (02-03)	173
4.5.4.	GAULTIER (02-03)	174
4.5.5.	VALENTINO (01)	175
4.5.7.	UNGARO (02-03)	176
4.5.8.	GAULTIER (03)	177
4.5.9.	GIVENCHY (02-03)	178
4.5.10.	GIVENCHY (03)	178
4.5.11.	DIOR (01)	179
4.6.	Remarques sur les valeurs limites	180
5.3.	Valeur vs Style	187
6.	RECAPITULATIF	187

## **CHAPITRE II : CONSTRUCTION PLASTIQUE DE L'OBJET 189**

1.	D'UNE CONSTRUCTION VERBALE DE L'OBJET (VETEMENT DE HAUTE COUTURE) VERS UNE CONSTRUCTION PLASTIQUE	189
2.	UNGARO (collection printemps-été 2003)	192
2.1	Présentation	193
2.2.	Commentaires sur la collection segmentée	195
2.3.	Synthèse	197
3.	VALENTINO (collection printemps-été 2003)	199
3.1.	Présentation	200
3.2.	Commentaires sur la collection segmentée	202

4. GIVENCHY (collection printemps-été 2003)	205
4.1 Présentation	206
4.2. Commentaires sur la collection segmentée	207
5. LACROIX (collection printemps-été 2003)	209
5.1 PRESENTATION	210
6. DIOR (collection printemps-été 2003)	211
6.1 Présentation	212
6.3. Commentaires généraux sur la collection	216
7. GAULTIER (collection printemps-été 2003)	217
7.1. Présentation	218
7.2. Commentaires sur la collection segmentée	220
7.3. Synthèse	221
<b>CHAPITRE III : EFFETS DE RYTHME ET PRESENCE DANS LES COLLECTIONS DE HAUTE COUTURE</b>	<b>224</b>
1. INTRODUCTION	224
2. RYTHME ET TEMPO : UNE DYNAMIQUE TENSIVE	225
3. RYTHME ET PRESENCE	226
4. ANALYSES	229
4.1. DIOR	229
4.1.1. Présentation générale	230
4.1.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée	233
4.2. GAULTIER	236
4.2.1. Présentation générale	237
4.2.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée	237
4.3. LACROIX	243
4.3.1. Présentation générale	243
4.3.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée	244
4.4. VALENTINO	247
4.4.1. Présentation générale	248
4.4.2. Effets rythmiques dans la collection-texte segmentée	248
<b>CONCLUSION</b>	<b>255</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE : OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS</b>	<b>260</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>271</b>
<b>I. COLLECTIONS HAUTE COUTURE AUTOMNE-HIVER 2002-2003</b>	<b>272</b>
<b>1. DIOR</b>	<b>272</b>
<b>2. GAULTIER</b>	<b>284</b>
<b>3. LACROIX</b>	<b>300</b>
<b>4. VALENTINO</b>	<b>310</b>
<b>II. COLLECTIONS HAUTE COUTURE PRINTEMPS –ETE 2003</b>	<b>325</b>

<b>1. VALENTINO</b>	<b>325</b>
<b>2. UNGARO</b>	<b>338</b>
<b>3. GAULTIER</b>	<b>350</b>
<b>4. GIVENCHY</b>	<b>363</b>
<b>5. LACROIX</b>	<b>373</b>
<b>6. DIOR</b>	<b>383</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>393</b>