

## Les théories du texte de François Rastier au service d'une lecture interprétative de la mode

Maria Chalevelaki

Volume 28, numéro 1-2, 2008

Photographie  
Photography

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/044598ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/044598ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (imprimé)  
1923-9920 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chalevelaki, M. (2008). Les théories du texte de François Rastier au service d'une lecture interprétative de la mode. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28(1-2), 235–252. <https://doi.org/10.7202/044598ar>

Résumé de l'article

Cet article s'inspire de la sémiotique interprétative de F. Rastier pour analyser un défilé de mode (Collection printemps-été 2003, Ungaro). D'un point de vue théorique ou méthodologique, l'auteur démontre comment la sémiotique interprétative doit compléter le travail de la sémiotique tensive (Fontanille, Zilberberg) sur un corpus qui n'est pas, à strictement parler, textuel.

# Les théories du texte de François Rastier au service d'une lecture interprétative de la mode

Maria Chalevelaki

IUT- Athènes

## Introduction

Le texte est depuis longtemps l'objet de prédilection de la sémiotique. À cet égard, le célèbre énoncé "Hors du texte, point de salut", issu de la sémiotique narrative greimassienne, illustre assez bien les apports de la sémiotique aux études sur le texte, soit un cadre d'analyse rigoureux qui garantit l'émergence d'une discipline au plan épistémologique. La sémiotique du texte littéraire a ainsi été testée et nous a offert des outils méthodologiques à la fois sûrs et applicables.

De nos jours, la sémiotique fait face à un tournant significatif: elle s'approche de la phénoménologie et s'éloigne de plus en plus de la problématique du texte, qu'elle considère trop classique. Le risque de cette approche est néanmoins que la sémiotique perde les apports de la théorie du texte en se détournant vers l'étude de nouveaux objets de nature sensible et thymique.

François Rastier appartient à cette race de sémioticiens qui continuent toutefois à travailler sur le texte. L'auteur de *Sémantique Interprétative* (1987) renouvelle et dynamise, en effet, ses théories textuelles mais en développant un vif dialogue interdisciplinaire qui juxtapose la sémiotique textuelle (*perception sémantique*) et les sciences cognitives (*théorie de la Gestalt*),

Dans cet article, nous étudierons comment la sémiotique textuelle de Rastier peut être mise au service d'objets d'étude non-littéraires ou non- textuels (au sens large du terme) à dimension thymique. Nous suivrons donc l'approche sémantique développée par Rastier et l'appliquerons au domaine visuel, et plus précisément au domaine de la mode (haute couture) laquelle constitue un objet d'étude synchrétique,

un objet sensible à construire, à lire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce domaine (la mode *écrite* et la mode *photographiée*) a su inspirer, par sa complexité et sa richesse, des chercheurs tels Barthes (1967) ou Greimas (2000).

Cet article s'inscrit par ailleurs au sein d'un projet plus vaste sur la *présence* et sur ce qu'elle permet de dire du statut de l'objet (Chalevelaki 2007). Il s'agit donc d'observer et d'analyser la réalisation de la présence dans un objet de mode particulier, soit la haute couture telle qu'elle se donne à voir dans les défilés. La notion d'objet est une notion clef de la sémiotique depuis les premiers travaux de Greimas, mais il s'agit aussi d'une catégorie "charnière" à partir de quoi se sont exercés des développements plus récents et des propositions nouvelles; de l'objet, lieu d'investissement des valeurs dans la grammaire narrative, on en vient donc à l'objet comme *apparaître du monde* pour un sujet. Nous avons alors choisi de corréliser deux problématiques: celle d'une sémiotique de l'apparaître du monde et des objets perçus et celle d'une sémiotique interprétative qui "discursivise" l'objet au sein d'un contexte.

Notre objectif est de rendre compte de la production et de la saisie de la signification en prenant pour point de départ l'apparaître des objets afin de montrer leur capacité à entrer comme figures au sein des discours. La notion de présence est toutefois problématisée dans une perspective phénoménologique et socio-sémiotique afin de mieux calibrer l'appareil théorique et l'adapter ainsi à l'analyse de phénomènes où les dimensions thymiques, tensives et intersubjectives sont particulièrement présentes et prégnantes.

Afin de répondre aux questions que pose une telle perspective, nous allons aborder deux approches théoriques en apparence très éloignées, mais en réalité assez complémentaires: la sémantique interprétative de Rastier et la sémiotique tensive de Fontanille et Zilberberg.

Nous insisterons sur les rapports de l'objet et du sens: comment l'objet du monde (matériel et sensible) peut-il devenir signe (porteur de sens) et présence intéressant et suscitant un sujet, c'est-à-dire présence pour un sujet qui devient sujet de cette présence.

## 1. Texte visuel et l'acte de lecture (opérations interprétatives)

La marque (maison de couture) se présente comme un univers microsémantique articulé dans un discours. La collection-discours est considérée comme un texte, c'est-à-dire un produit concret issu d'un acte d'énonciation. Au sein de la collection-discours, manifestés par des figures, des valeurs et des sèmes "circulent". Dans ce flux d'énergie et d'interactions sont provoqués, entre les valeurs, des tensions et des phénomènes sensibles (rythme, tempo), et c'est ainsi que se rejoignent le "sémiologique" et le tensif. Dans ce contexte discursif chaque élément figuratif est un faisceau de sèmes en attente d'actualisation (c'est-à-dire

en virtualisation) par un acte de lecture. Les opérations interprétatives (assimilation, dissimulation et propagation) réalisées par le lecteur mettent en place le dispositif qui établira les conditions de la bonne visibilité-lecture, et la bonne "forme" (Gestalt) sera atteinte par les augmentations ou les diminutions des contrastes sémantiques. Les *valeurs* apparaissent comme des catégories sémantiques qui servent à juger l'objet (vêtement de haute couture) au sein du discours verbal et désignent les spécificités de chaque maison de couture. De son côté, l'objet d'étude, c'est-à-dire le vêtement en tant qu'objet sémiotique présenté dans les collections, constitue un objet syncrétique. Sa construction, résultat à la fois du verbal et du plastique, lesquels fournissent un plan du contenu, sera étudié du point de vue de sa forme expressive. Plus précisément, nous étudierons le parcours plastique des valeurs constitutives de l'identité propre à chaque maison. Par le biais des spécificités plastiques et notamment sensibles et tensives, les maisons de couture créent un style propre de façon à se démarquer entre elles. Les valeurs de l'ordre de l'/élégance/ et de la /beauté/, par exemple, telles qu'elles sont validées dans l'ordre du discours, seront traitées dans leur dimension plastique. Les objets, quant à eux, seront présentés dans la dynamique du discours (rythme, séquence).

Comme il s'agissait pour nous de travailler sur des défilés, notre corpus est constitué d'images qui en ont été tirées ([www.style.com](http://www.style.com)). Nous avons ainsi reproduit le défilé de la collection haute couture (printemps-été 2003) de la maison Ungaro sous forme de photos. Chaque série d'images représente les séquences du défilé selon l'ordre chronologique de l'événement.

Ce type de présentation des collections rend manifestes des effets rythmiques qui organisent la présence des objets présentés lors du défilé. Les rythmes gestuels et chromatiques, la séquentialisation et le tempo des différentes séquences constituent la structuration du plan de l'expression sur lequel est fondée la dimension syntagmatique du défilé. L'iconicité des figures, le trajet et ses scansions, les formes de la démarche et les différentes structures de rythme forment une série importante de configurations. Le défilé prend la forme d'un discours scandé au niveau des formes, des couleurs, des accessoires, articulé en séquences entre lesquelles des dispositifs d'équivalence peuvent apparaître pour construire une cohérence sémantique.

Nous faisons l'hypothèse que la mode est intégrée dans un réseau tensif (modulaire et dynamique) du discours: chaque collection-texte est un flux d'énergie où s'échangent des sèmes, où se créent des tensions, dans la quête. La collection sera dès lors traitée en termes de molécules sémiques dynamiques eu égard aux types d'opérations qui l'animent.

Les opérations de perception sémantique jouent un rôle primordial dans la haute couture. Elles organisent les excès qui sont par définition synonymes de haute couture et assurent la création et le maintien

du sens. Le rythme en tant que régulateur des tensions est garant de la bonne forme et sera employé comme un des éléments principaux d'analyse.

## 2. Les questions de la *Gestalt* au service du texte

Tel qu'évoqué plus haut, 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 examinerons comment dans un domaine comme la haute couture, lequel par définition suscite l'hyperbole, sont provoqués des effets de présence, c'est-à-dire comment apparaissent les marques d'une certaine intensité. La présence se manifeste lorsqu'il y a débordement. Or, la tendance (forte) de la haute couture consiste à pousser toutes les valeurs d'intensité initialement faible vers des valeurs plus extrêmes. En outre, à l'aide de la perception sémantique (*assimilation, dissimulation*), chaque maison de couture (chaque marque) oscille entre le *trop* et le *ce qu'il faut* (Zilberberg 2005: 289-317). Chaque valeur possède des virtualités qui une fois mises en contexte sont soit actualisées ou inhibées et remplacées par de nouveaux sèmes. La lecture, avec ses opérations interprétatives, "libère" les valeurs en attente et solutionne les déséquilibres sémantiques créés.

### 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 autogère ses propres valeurs et simultanément se gère par rapport à la dynamique d'ensemble de la haute couture. La réussite d'une collection-objet dépend de l'(eu-)phorie (l'affect doit toujours être positif) et 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 ainsi être apaisés et/ou (ré)équilibrés.

Dans leurs travaux, Rastier et Zilberberg se sont tous les deux penchés sur la question des seuils et des limites. Dans une *Introduction dans la Sémiotique des cultures*, Rastier pose la question en termes de seuils d'acceptabilité et de seuils d'intensité (2002: 255-266; 2003: 39-64), tandis que Zilberberg, dans un article de 2002, décrit la "fragilité" des seuils et des limites suite à leur "instabilité progressive et constante" (2002: 341).

Les liens entre ces deux auteurs d'orientation théorique pourtant distincte ne se limitent toutefois pas à cette question précise. Selon nous, la base même de la sémantique tensive (avec les questions que soulèvent l'intensité et le rythme, de même que les opérations de relève-

ment et d'atténuation) concerne la gestion de la présence, à l'instar de la perception sémantique. Comme nous l'avons développé ailleurs (Chalevelaki, *op.cit.*), ce sont les opérations interprétatives qui assurent la perception sémantique.

Le discours *ajuste* les "vibrations" créées délibérément par le système de la mode et garantit un équilibre, voire une *Gestalt* (perception sémantique). Le rythme aussi bien que les autres opérations interprétatives telles que l'assimilation et la dissimilation, modulent les jeux d'hyperbole qui sont le propre de la mode, dans le but ultime d'assurer une *bonne lecture*.

Avec le terme *bonne lecture*, on n'entend pas affirmer l'existence d'une seule et unique signification, mais plutôt les conditions qui facilitent au *maximum* l'interprétation d'un objet multimodal.

### 3. Une approche globale du texte

Notre objectif est d'étudier l'objet-vêtement d'une collection selon une logique des ensembles signifiants et à titre d'élément constitutif de l'identité d'une marque. Comme c'est le cas pour la *Gestalt*, où une forme d'équilibre et de justesse est indispensable, il en est de même pour le rythme sémantique qui assure une *symétrie*, tant au plan de l'expression qu'au plan du contenu. Si la *Gestalt* est soumise à des règles telles que la bonne continuation, le rythme, quant à lui, peut éventuellement régler les excès, aussi bien sémantiques que visuels-perceptifs. La *Gestalt* et l'interprétation globale peuvent alors être approchées soit du point de vue de l'interprétation sémiotique dans sa globalité, soit via les chiasmes, les formes tactiques (Rastier 1989), et l'accentuation du plan de l'expression. Il serait du même coup intéressant de les rapprocher des formes sémantiques, des formes expressives et de l'idée du parangon, soit des formes, du contour de forme et de fond et donc de la sémantique interprétative (Missire 2005).

Nous verrons comment le plastique est construit dans un contexte discursif où le global régit le local en examinant comment les éléments trop forts ou trop faibles, soit au plan de l'expression ou du contenu, sont atténués ou, inversement, renforcés par le biais du contexte. Le noir devient tantôt plus lumineux tantôt plus sombre, alors que le satin, qui signifie la brillance ou la lumière (des stars du cinéma, par exemple) est susceptible de recevoir une autre signification selon les divers contextes qu'offrent les maisons de couture. À chaque fois, 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 sous l'angle d'ensembles signifiants, le contexte assurant le transfert d'énergie et des tensions.

La discursivité joue également un autre rôle qui consiste à ajuster la configuration rythmique des tonicités-valences. De cette façon, elle

garantit les conditions de bonne visibilité-lisibilité, et en particulier les opérations interprétatives (*assimilation*, *dissimilation*, *propagation*). Au-delà de sa fonction de régulateur des tensions, nous avons constaté que le rythme manifeste tant la fonction *poétique* du discours (Jakobson 1963: 260) que la fonction d'*élasticité* (contraction, expansion) du discours. Pour Landowski, 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. (2004: 186)

Pour notre part, nous attribuerons au rythme intervenant sur le plan de l'expression les prédicats *perceptif* ou *plastique*. Par conséquent, le rythme sera dit *sémantique* lorsqu'il concerne plutôt le plan du contenu.

#### 4. Le rythme du texte visuel: dimension poétique et régulateur des tensions

Le fait de travailler sur des collections de haute couture met en jeu les problèmes de la spatialité et du rythme, qu'il s'agisse du rythme des espaces textuels, de la vitesse et du tempo, ou encore de la dimension plastique de l'objet et de l'identité propre des marques. L'utilisation de marqueurs énonciatifs (tels que l'ordonnancement, par exemple: telle robe succédant ou précédant une autre), permet d'envisager le rythme du point de vue de l'énonciation.

Néanmoins, d'un autre point de vue, le rythme et le tempo sont également 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 impulsive). Les objets sur lesquels portent les transformations correspondent tantôt à des représentations sémantiques (schémas catégoriels ou schémas d'interaction), tantôt à des ensembles de configurations perceptives corrélées à des syntagmes d'états tensifs et phoriques. (Geninasca 1997: 70)

(...) 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. (*Ibid.*: 77)

Le rythme plastique concerne alors le vêtement, considéré en lui-même à titre d'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) (cf. Groupe  $\mu$  1992; Landowski 2004; Fontanille 1998). Qui plus est, notons que le rythme peut également concerner la lumière, le décor, le mouvement ainsi que

les poses des mannequins (ces dimensions ne seront toutefois pas prises en compte dans l'analyse qui suit).

En considérant la collection comme texte, nous lui attribuons évidemment certaines caractéristiques textuelles (segmentation, découpage et autres). Cela suppose que l'on segmente chaque collection avec des critères de découpage qui varient néanmoins d'une maison à l'autre. Chaque photo dans notre analyse (voir § 5 supra.) constituera dès lors une unité de base étendue dans l'espace (découpage). Si le nombre d'unités de l'espace A est grand, le tempo de cet espace sera lent et, inversement, il sera vif si le nombre d'unités est restreint. Admettons que ce nombre, dans un espace B, soit plus grand que dans celui qui précède (espace A), le tempo sera alors lent et nous parlerons d'un rythme croissant ou ascendant. Dans le cas inverse, nous parlerons d'un rythme descendant entre les espaces.

Suivant ces critères de segmentation, nous envisagerons les effets de présence et de *Gestalt* déclenchés au sein de l'énoncé visuel. Les 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 encore au niveau de l'énonciation (rythme, tempo).

Nous parlerons d'intensité ou de tonicité (grande ou faible), quand nous nous référerons aux valences d'intensité ou d'extensité indifféremment (cf. Fontanille et Zilberberg 1998). 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).

Il serait possible de rapprocher les isotopies spécifiques au tempo et les isotopies génériques au rythme de façon à distinguer, par exemple, le tempo de l'expression et le tempo sémantique, et envisager ainsi les corrélations toujours en jeu. Nous allons discerner les points forts (nous appellerons les "points forts" les formants les plus saillants qui gagnent en intensité, comme c'est le cas de la couleur rouge), 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 ce sont les modulations tant au plan de l'expression que du contenu (la modulation apparaissant comme l'aspect dynamique du carré sémiotique) et les jeux rythmiques de l'accroissement ou de la décroissance des valences (Ballabriga 2002).

Lorsque le rythme sera abordé au plan de l'expression (comme le dit Ballabriga, très peu de travaux concernent le plan de l'expression, op.cit.), il conviendra marquer les termes plus ou moins toniques, et ce, 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, du coup, un surplus de sens. Comme une sorte d'intrus, ce terme se distingue clairement du reste des éléments spatiaux, soit parce qu'il n'entre pas dans la même catégorie sémantique qu'eux, soit parce que sa différence le rend dérangement sur le plan perceptif. Le terme saillant crée alors un effet de vibration qui déstabilise l'ensemble de l'espace. Il peut provenir du domaine plastique (couleurs), sémantique, ou encore de la couture (accessoires). Au delà de sa fonction sémiotique et de sa signification initiale, cet élément est un formant qui crée des effets de régulation de valence. Le formant acquiert ainsi un double statut à la fois sémiologique et tensif (Geninasca 97:6):

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.

Ainsi envisagé, le rythme relève à la fois d'une sémantique interprétative et d'une sémiotique tensive. Nous considérons que les deux approches théoriques peuvent collaborer de façon complémentaire de manière à régler les questions relatives aux modulations de la signification. À cet égard, nous adoptons la thèse de Ballabriga qui corrèle également ces deux approches sémiotiques afin de traiter du rythme. Le seul point qui différencie notre contribution de la sienne est que nous nous intéressons à la fois au plan de l'expression et à celui du contenu.

À l'instar de Ballabriga donc, nous rapprochons les isotopies génériques (Ballabriga *op.cit.*) au tempo sémantique. Plus le nombre d'isotopies génériques est grand, plus le tempo (sémantique) est vif et inversement, plus le nombre d'unités est petit, plus le tempo est lent. Au plan de l'expression, le rythme sera abordé comme une question de concentration des énergies déployées dans l'espace. La diffusion-explosion de l'énergie dynamise l'espace avec un effet de protension et, inversement, l'arrêt ou le ralentissement de ce flux d'énergie crée un effet de rétention. Reste alors à considérer les modulations des valences à partir des différents formants mentionnés antérieurement. Lorsque l'énergie demeure concentrée dans un espace limité, nous parlerons d'un effet de contraction et, dans le cas contraire, d'un effet d'expansion.

"L'espace" renvoie ici à la collection à titre d'espace-énoncé visuel. Avec un début, une fin et des séquences entre les deux, chaque coupe spatiale regroupe des 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, plus ou moins limitée. À l'intérieur de chaque sous-

espace existe des éléments qui retiendront cette énergie et joueront un rôle de catalyseur via 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. À l'intérieur du discours, le parcours de ces éléments-forces et leur interaction sert à illustrer les modulations des valences de même que l'expansion ou la contraction de l'énergie.

## 5. Analyse

### 5.1 UNGARO (*Collection printemps-été 2003*)





Planche A

### 5.1.1 Présentation

L'espace visuel du corpus, dans son ensemble, 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*).

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 considérée absente aujourd'hui. Ungaro cherche à ajuster le romantisme d'une époque aux besoins du présent et à le traduire en un sentiment de bien-être.

Voici la segmentation de la collection que nous proposons:

#### **ESPACE A**



Planche B

**ESPACE B**



Planche C

**ESPACE C**



Planche D



Planche E

**ESPACE D**



Planche F

**ESPACE E**

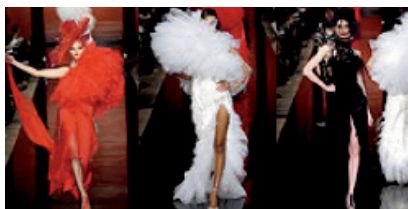


Planche G

**ESPACE F**



Planche H

**ESPACE G**



Planche I



### 5.1.2 Commentaires sur la collection segmentée

La collection ouvre avec une série de robes monochromes portées avec des chapeaux à larges rebords dans les détails fleuris desquels on retrouve les couleurs pastel des robes. Le tissu satiné actualise les sèmes /intensité/ et /brillance/ et par afférence le sème /rapidité/. Celui-ci confère une touche de modernité et donne le ton d'un tempo accélérateur à la collection. Les images "glissent" rapidement et se succèdent avec fluidité: une tension est ainsi créée entre deux éléments provenant de deux composantes différentes du niveau plastique (le chromatique et le tissu, par exemple) au sein du premier espace. Les tons 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 perd en importance et leur forme s'arrondit. Entre les deux premiers espaces, se manifeste une première tension autour de la forme du chapeau: le /grand/ (Espace A) vs le /petit/ (Espace B).

La matière est maintenant 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 (sèmes inhérents/féminité/) de l'espace A et les pantalons (sèmes afférents/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 l'isotopie '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 (C) 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 leurs forme et taille initiales (espace A) et nous les retrouvons dans la suite de la collection (effet de suspens). Le satin perd en brillance et les sèmes /transparence/ et /légèreté/ sont actualisés dans des 'tissus transparents' et des 'dentelles'. La baisse de tonicité dans l'espace C résoud les tensions provoquées dans les espaces précédents et prépare les prochaines tensions.

Dans l'espace D, les capelines retrouvent leur forme initiale et une série de six robes du soir, noires, apparaissent; l'absence de coloration et le manque de brillance du tissu créent un effet de neutralité. Ce qui est ici 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/ des '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 de trois robes: une première de couleur rouge, une seconde de couleur blanche et une troisième de couleur noire. L'intensité chromatique de la première tenue (le rouge est une couleur d'intensité et de grande portée, il provoque un effet d'éclat) est atténuée par la transparence (/baisse d'intensité/) des autres tissus. Le blanc (couleur "effacée") qui succède au rouge neutralise momentanément l'effet d'éclat et procure un effet d'apaisement. Puis, entre le blanc et le noir, se manifeste une tension, intensifiée par une ouverture pratiquée dans les jupes de ces robes (/intensité de provocation/). Le chapeau, absent de la tenue blanche, voit sa présence assurée par la robe taillée en forme de chapeau renversé. C'est ainsi qu'est souligné le rôle du chapeau au fil de la collection et que sont créés chez le spectateur des effets de présence. L'accessoire qui *a priori* joue un rôle secondaire dans la mode, se fait protagoniste chez Ungaro. La tenue suivante, une robe noire, est pourvue d'une large ouverture et d'un chapeau de petite taille qui atténue l'effet de surprise provoqué par la robe précédente.

Dans l'espace F qui constitue la plus vaste portion du défilé, dix-sept robes permettent, grâce à leurs tissus satinés aux imprimés de soirée (par propagation des 'robes de soirées' inhérentes dans l'espace précédent) et à des chapeaux qui regagnent progressivement leur taille et leur forme mises en suspens dans la dernière image de l'espace E, que se manifeste l'effet de tonicité le plus important de la collection. Sont activés, d'une part, les sèmes /habillées/ et /soirée/ inhérents aux 'tenues du soir' et sont actualisés, d'autre part, le sème /euphorie/ afférent au '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. La collection représente la durée d'une journée, du matin au soir: les couleurs claires signalent le jour et débute la collection et les couleurs plus sombres sont utilisées pour la soirée.

La robe de mariée en satin et tulle de l'espace G clôt cette collection 2003. La "mariée" vêtue d'un chapeau à voilette, d'une forme simple, résume bien la sophistication et l'esprit de la maison.

### 5.1.3 Synthèse

La beauté (valeur esthétique-valeur identitaire) chez Ungaro se manifeste par le visage. Les effets de mystère et de tensions qui s'y créent sont provoqués par le chapeau. Emblème de la Belle Époque, celui-ci met en valeur et sublime le visage caché (soit par sa forme large, soit par la voilette. Il joue donc un rôle important dans la création et dans la gestion des tensions à l'intérieur des espaces visuels de la collection (au sein de chaque espace séparément et entre les espaces eux-mêmes). Il

provoque des effets de surprise (“chapeau renversé”), tout en équilibrant en même temps certains effets de tension (effets d’atténuation par le changement de la forme et de la taille).

De l’espace A à l’espace C, le rythme de la collection s’accélère progressivement pour ralentir subitement dès l’espace D avec les ‘robes du soir’; les effets de ralentissement du rythme plastique accompagnent des effets de tonicité sémantique grande (‘robes de soirée’, ‘chapeau renversé’). Une vive accélération du rythme reprend et perdure jusqu’à l’espace E; le tempo lent de la finale de la collection illustre bien, quant à lui, l’esprit de la Belle Époque: “Prendre son temps et profiter de l’instant présent”.

Certes, l’imaginaire n’implique pas directement l’intérieur (tonicité émotive faible) mais la disposition plastique et l’agencement des composantes plastiques permettent l’actualisation des tensions, des effets pathémiques (effets de surprise, étonnement) et donc un degré relativement élevé de présence (le manque de présence est ici remplacé par un esprit de renforcement de l’affect).

## Conclusion

Dans cet article, nous avons cherché à démontrer que le champ couvert par la notion de texte peut s’étendre à des domaines qui dépassent le littéraire et le verbal. La collection haute couture printemps-été 2003 d’Emmanuel Ungaro a servi d’exemple afin de repérer les homologations entre le texte visuel du défilé de mode et le texte au sens classique du terme. Notre objet d’étude, visuel et thymique, s’est avéré, en effet, doté des qualités textuelles et par conséquent susceptible d’être analysé par des opérations interprétatives telles que les élabore la sémiotique textuelle de François Rastier.

Dans cette perspective, le discours de la maison de couture est traité comme un centre de vibrations, un univers micro-sémantique où des sèmes circulent, se croisent et s’échangent. La dynamique entre les éléments sémiologiques génère des associations tensives et le traitement qu’en fait chaque marque produit des effets de présence à l’intérieur du discours qui définissent le style propre d’une maison. La “bonne” interprétation est assurée par l’équilibre et la régulation des tensions, actualisés par les opérations interprétatives. Le discours — un “tout” de signification régi par des règles (opérations interprétatives) —, grâce à son élasticité, permet au lecteur de modérer ou d’accentuer les effets de présence par la gestion des jeux d’équilibre et des tensions.

Dans le cas de la collection d’Ungaro, le défi était d’éviter que le style nostalgique propre à la maison de couture n’évoque un passé sans lien avec le présent, sans refléter la nouveauté ou l’innovation. Le défi consistait à “doser” les éléments “démodés” du passé tout en y ajoutant une touche de modernité.



Les opérations d'actualisation et de virtualisation des sèmes, issues de l'acte interprétatif, régularisent les tensions et assurent un certain équilibre au cœur même du champ discursif; celui-ci offre le dispositif nécessaire pour que le sujet, par l'acte de lecture (observation, analyse, interprétation), puisse construire le sens.

Le dispositif rythmique de la collection garantit la neutralisation des effets "démodés" ainsi que le maintien des éléments plus nonchalants par l'alternance des temps vif et lent. Les accélérations et les ralentissements, tantôt sémantiques, tantôt visuels, provoquent des effets de surprise qui reflètent une collection sachant être à la fois moderne, fidèle à son style, tout en nourrissant une certaine nostalgie.

Sur le plan épistémologique, nous sommes amené à conclure qu'un tel objet d'étude ne peut que profiter d'une collaboration entre deux approches méthodologiques distinctes, soit la sémantique interprétative et la sémiotique tensive, et ce, malgré qu'elles ne présentent pas d'affinités apparentes. La nature sensible de la collection de mode nous conduit à la conviction que non seulement l'aspect thymique n'est-il pas exclu du champ sémantique mais, qu'il en constitue même un élément indispensable pour la création du sens: c'est l'excès phorique qui bouleverse le(s) sens. Par conséquent, la tensivité doit nécessairement être incorporée au sein de la sémiotique et de manière à ce que la sémiotique tensive soit reconnue à sa juste valeur. Par ailleurs, outre l'aspect thymique, la collection est aussi dotée de qualités textuelles et invite le sujet-lecteur à l'acte d'interprétation. Car si elle est un objet sensible du fait qu'elle se présente à quelqu'un, la collection devient aussi un objet textuel qui s'offre à l'interprétation d'un "lecteur". C'est dès lors la gestion des effets tensifs et la régulation des excès de sens qui établissent les bonnes conditions de lecture. Une approche "sémantico-tensive" s'annonce donc prometteuse pour l'analyse d'objets textuels complexes dans la mesure où elle permet de les traiter dans leur globalité, c'est-à-dire dans leurs dimensions textuelle et sensible.

## Bibliographie

- BALLABRIGA, M. (2002) "Rythmes sémantiques et interprétation: étude de chiasmes". Dans *Champs du Signe*, 13/14, Toulouse: Editions Universitaires du Sud.
- BARTHES, R. (1967) *Système de la mode*. Paris: Seuil.
- BOURASSA, L., CERIANI, G., ZILBERBERG, C. (1999) "Le sens du rythme". In *Documents de Travail et pré-publications*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 283-284-285, aprile-maggio-giugno, série D. CERIANI, G. & GRANDI, R. (1995) *Moda: regole e rappresentazioni: il cambiamento, il sistema, la comunicazione*, Milano : FrancoAngeli.
- CHALEVELAKI, M. (2003) "Le vêtement: une prothèse esthétique". Dans *Sémiotique et esthétique*. F. Parouty-David, et C. Zilberberg (dir), Limoges: Pulim: 403-412.
- . (2003) "DeSignis, n° 1, La Moda/representationes e identidad". In *Nouveaux Actes Sémiotiques* (84, 85): 74-79.
- . (2007) *Présence de l'objet et identité des marques de luxe: approche*

- socio-sémiotique. Université Lumière Lyon II (thèse de doctorat).
- COURTÈS, J. & GREIMAS, A.-J. (1986) *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome II, Paris: Hachette coll.
- DELONG, M-R. (1987) *The Way we Look: A Framework for Visual Analysis of Dress*. Ames: Iowa State University Press.
- FLOCH, J-M. (1990) *Sémiotique, Marketing et Communication: Sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF.
- FONTANILLE, J. & GREIMAS A.J., (1991) *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Seuil: Paris.
- . (1998) *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998) *Tension et signification*. Liège: Mardaga.
- . (2002) Communication orale lors de la journée *Designis* (Journée d'études, le 8 février 2002 de Signis et présentation du premier numéro de la revue latino-américaine de sémiotique *deSignis*).
- GENINASCA, J. (1987) *La parole littéraire*. Paris: PUF.
- . (1997) "Stylistique et sémiosis". In *Sémiotique et Bible* (85): 3-7.
- GREIMAS, A.-J. (1966) *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- . (1968) "Conditions du monde naturel". In *Langages* (10): 3-35.
- . (1970) *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- . (1983) *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- . (1984) "Sémiotique figurative et figurative plastique". In *Actes Sémiotique-Documents* (60).
- . (1987) *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac.
- . (2000) *La mode en 1830*. Paris: PUF.
- GROUPE  $\mu$  (1992) *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- HÉBERT, L. (2001) *Introduction à la sémantique des textes*. Paris: Champion.
- JAKOBSON, R. (1963) *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*. Paris: Les éditions de Minuit.
- KOFFKA, K. (1935) *Principles of Gestalt Psychology*. New-York: Harcourt, Brace.
- KÖHLER, W. (1969) *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton: Princeton University Press.
- LAKOFF, G. et JOHNSON, M. (1985) *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris: Les éditions de minuit.
- LANDOWSKI, E. (1997) *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris: PUF.
- . (2002) *En deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse*. (83) PULIM: Université de Limoges.
- . (2004) *Passions sans nom, Essais de socio-sémiotique III*. Paris: PUF.
- LE GUERN, O. (2004) "La représentation du corps: pour une rhétorique de l'aplat, entre lumière et couleur, volume et surface". Dans *Espaces perçus, territoires imagés en art*, CALIANDRO (dir.), Paris: L'Harmattan: 121-142.
- MISSIRE, R. (2005) *Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs*, [www.revue-texto.net/Inedits/Missire/Missire\\_Rythmes.pdf](http://www.revue-texto.net/Inedits/Missire/Missire_Rythmes.pdf) (visité le 14 février 2008)
- OUELLET, P. (2000) *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Québec: Septentrion/PULIM.
- . (2000) "La métaphore perceptive: eidétique et figurativité". In *Langages* (137): 16-28.
- PANIER, L. (1998) "L'inestimable objet de l'interprétation. Approche sémiotique de la lecture". Dans *Sémantique et rhétorique*. Champs du signe, M. Ballabriga (Éd.) Toulouse: E.U.S.
- PARRET, H. (2001) "Présences". In *Nouveaux Actes Sémiotiques*, (76,77,78).
- RASTIER, F. (1983) "Le problème du figuratif et l'impression référentielle". In *Bulletin du G.R.S.L.* (27): 54-55.
- . (1987) *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.

- . (1989) *Sens et Textualité*. Paris: Hachette.
- . (1996) *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.
- . (1997) "Herméneutique matérielle et sémantique des textes". Dans *Herméneutique: textes, sciences*. Salanskis Jean-Michel, Rastier François et Ruth Scheps (Éds.), Paris: PUF: 119-148.
- . (2001) *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: PUF.
- . (2002) *Une introduction aux sciences de la culture*. François Rastier, Simon Bouquet (Éd.), Paris: Presses Universitaires de France.
- RASTIER, F., CAVAZZA & M., ABEILLÉ, A. (1994) *Sémantique pour l'analyse*. Paris: Masson.
- RICOEUR, P. (1975) *La métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil.
- ROSENTHAL, V. & VISETTI, Y-M. (1999) "Sens et Temps de la *Gestalt*". In *Intellectica*, (1) 28: 144-227.
- SAINT-MARTIN, F. (1995) *Sémiologie du langage visuel*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- [WWW.STYLE.COM](http://WWW.STYLE.COM)
- ZILBERBERG, C. (1999) "Sémiotique de la douceur". In *Topicos de Seminario* (2): 31-64.
- . (2001) "Remarques sur l'assiette tensive du rythme". Dans *Ensayos sobre semiotica tensiva*, Lima: Fondo de Cultura Económica.
- . (2002) "Précis de grammaire tensive". In *Tangence* (70): 111-143.
- . (2002) "Seuils, limites, valeurs". Dans *Questions de sémiotique*. Hénault A., (dir.), Paris: PUF: 341-360.
- . (2005) "Du récit au discours". Dans *Signes des temps: temps et temporalité des signes*. L. Guillemette et L. Hébert avec la collaboration de L. Arsenault et J. Cossette (dir.), Les presses de l'Université Laval: 289-317.
- . (1992) "Présence de Wollflin". In *Nouveaux Actes Sémiotiques*. (23-24).

## Résumé

Cet article s'inspire de la sémiotique interprétative de F. Rastier pour analyser un défilé de mode (Collection printemps-été 2003, Ungaro). D'un point de vue théorique ou méthodologique, l'auteur démontre comment la sémiotique interprétative doit compléter le travail de la sémiotique tensive (Fontanille, Zilberberg) sur un corpus qui n'est pas, à strictement parler, textuel.

## Abstract

This essay finds its source in the interpretative semiotics of F. Rastier in order to analyse a fashion show (Ungaro's Spring-Summer Collection of 2003). From a theoretical or methodological point of view, the author demonstrates how interpretative semiotics must complete the work of tensive semiotics (Fontanille, Zilberberg) on a corpus that isn't, strictly speaking, textual.

MARIA CHALEVELAKI est chercheure Post-Doctorante à l'Université Panteion à Athènes (Bourse de l'Etat Grec). Elle enseigne la Sémiologie et la Communication Visuelle au département des Arts Graphiques (IUT-Athènes, Grèce). Elle a obtenu sa thèse de doctorat en Sciences du langage (Sémiotique) à l'Université Lumière Lyon II sous la direction de Louis Panier. Ses centres de recherche portent sur la sémiotique de l'objet, la sémiotique visuelle et la sémantique interprétative.