

« Présentation : Le sens du parcours »

Anne Beyaert-Geslin

Protée, vol. 33, n° 2, 2005, p. 5-8.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/012287ar>

DOI: 10.7202/012287ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE SENS DU PARCOURS

ANNE BEYAERT-GESLIN

Les objets donnent sens à l'espace et le font advenir en tant qu'espace, c'est ce qu'assurait déjà Greimas : [...] *l'étendue [...], remplie d'objets naturels et artificiels présentifiée par nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification.* (1976: 129)

En retour, la « substance » devenue « espace » instruit la signification individuelle et collective des objets. Pourtant, si l'interaction qui porte ces instances l'une vers l'autre paraît essentielle, elle n'est guère qu'une précondition de la signification : l'espace sert « en vue de la signification », précise Greimas. En effet, dès lors qu'on la situe en regard d'une relation sémiotique par laquelle un sujet vise ces objets (et reçoit lui aussi, en retour, son statut de sujet), un tel dispositif paraît lacunaire et convoque nécessairement la notion de *parcours* : les objets qui sont à l'espace prennent sens au gré du *parcours du sujet*, au gré du déplacement de son corps et de son regard¹, assumant ensemble le mouvement de l'intentionnalité.

La prise en compte du *parcours* n'est pas sans conséquence pour l'énonciation qu'elle tend à complexifier. À cette aune, la perception se conçoit tout d'abord comme un *processus*, le sujet s'approchant progressivement de l'objet et celui-ci s'imposant peu à peu dans le champ de présence. Ensuite, cette participation oblige à affiner la notion de *sujet* pour distinguer l'instance du corps et celle du regard, le corps en déplacement et le regard, mobile lui aussi, invité à suivre « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », comme l'assurait déjà Klee². Or, si les deux instances sont impliquées dans le parcours, une préséance pourrait sans doute être établie pour circonscrire les participations visuelle et corporelle : après tout, s'agit-il « d'aller où je regarde » ou de « regarder où je vais » ?

Les auteurs réunis dans ce dossier révèlent la fécondité de ce concept de *parcours* et son intérêt pour la théorie sémiotique. Se fondant sur trois corpus exemplaires – l'architecture, les arts plastiques, le paysage³ –, ils en font un élément indispensable à la compréhension des discours spatialisés ainsi qu'une passerelle entre la sémiotique visuelle et la sémiotique de l'espace.

Soumise à ces regards croisés, la notion de *parcours* s'impose comme une « prise » commode pour aborder différentes dimensions du discours. Parce qu'elle donne une forme spatiale et temporelle à la relation sujet/objet, elle en dévoile tout d'abord la dimension narrative et modale. La notion de *parcours* permet alors d'élargir la signification, en l'attachant aux objets, mais aussi aux espaces entre les objets. Dans son article consacré à l'exposition de la collection Winthrop au Musée des beaux-arts de Lyon, Odile Le Guern montre très précisément la spécificité du média exposition, qui tient à sa « matérialité spatio-temporelle », et décrit le corps du visiteur

comme un *support* qui temporalise les informations spatiales. Le parcours du visiteur du musée se compose donc de séquences, redevables de variations aspectuelles, et mobilise des figures temporelles, telles que l'*anticipation*, l'*accélération*, le *ralentissement* ou la *dilatation*. En poursuivant l'investigation, on montrerait que de telles figures temporelles esquissent aussi, en devenant récurrentes, des « styles de parcours » résultant de l'ajustement entre le parcours de l'utilisateur et les contraintes que constituent l'ensemble des zones critiques.

La notion de *parcours* donne en outre accès à la sémiotique figurative, comme le montre Pierre Boudon à propos d'une architecture de L. Kahn. Pour cet auteur, le parcours permet d'aborder les problèmes de « composition de l'espace », y traçant des « nœuds », des « filets » ou des « entrelacs ». Toutefois, et il s'agit d'un point essentiel de l'article d'Alain Rénier, de telles dispositions figuratives ne constituent jamais un « objet plastique représentable sous des formes figées », conforme à l'idée que les beaux-arts se font de l'architecture, mais décrivent au contraire un objet en mouvement. L'article d'A. Rénier resitue la notion dans le contexte historique des années 1970 pour en révéler le caractère novateur et emblématique du « structuralisme dynamique ». Si cette dimension figurative du parcours paraît essentielle et trouve ici de précieux arguments, c'est à la dimension énonciative que le parcours semble apporter la plus grande contribution, notamment à travers le concept de *point de vue* que mobilisent tous les auteurs. Faisant le lien entre les « parcours empiriques » de l'actant et le parcours de la signification, A. Rénier examine, par exemple, cette notion de point de vue pour affiner la définition de l'actant. Habitée par une certaine « corporalité », cette instance libère nécessairement un « potentiel d'actants » susceptibles d'accomplir des programmes d'action.

Au croisement de l'esthétique et de la sémiotique, Françoise Parouty-David aborde une dimension moins représentée dans ce dossier, la dimension passionnelle du parcours. En amont des propositions de Fontanille (2003) instruisant la notion de *paysage-expérience* (à opposer au *paysage-existence*), elle montre comment l'observateur construit, au fil de son pas et des catégorisations, un objet de valeur polysensoriel où les sens « participent de ce moment d'unité d'un espace palimpseste travaillé par les déplacements du corps ». Une telle description, qui prolonge les travaux de Kessler pour en apprécier le profit sémiotique, pourrait être prolongée de différentes façons, comme le montre l'article d'Anne Beyaert-Geslin à propos des figures passionnelles attachées au panorama. L'article de F. Parouty-David permet notamment d'argumenter les notions de *point de vue* et de *distance* pour envisager, selon le cas, une participation des sens exotaxiques ou endotaxiques⁴ à la signification. En effet, la motilité du promeneur lui permet de passer d'un *point de vue éloigné* à un *point de vue rapproché* à la recherche de ce qu'il est convenu d'appeler la « bonne distance » et amène cette instance à multiplier les visées pour associer des saisies cognitive et sensible. À distance, l'objet se laisse contenir tout entier dans le champ de présence, mais il peut également offrir un détail significatif ou une simple particularité à la focalisation pour parfaire la maîtrise conceptuelle. En revanche, la proximité (distance intime) mobilise tous les sens et cette complétude sensorielle est propice au déploiement émotionnel. Une telle variété d'investissements n'est d'ailleurs pas sans conséquence pour le statut du sujet qui, *observateur* distant, devient un *récepteur polysensoriel* lorsqu'il s'approche.

Parcours ou trajets

Ces compétences génériques attribuées au sujet du parcours sont susceptibles de revêtir une variété de couvertures actuelles pour s'accorder à une multiplicité de programmes de base (les « programmes d'action » d'A. Rénier). Dans un texte devenu historique, Jean-Marie Floch proposait, par exemple, une « typologie comportementale des voyageurs du métro », tour à tour *arpenteurs*, *somnambules*, *flâneurs* ou *professionnels*, selon la stratégie d'utilisation des transports parisiens⁵. Les auteurs de notre dossier relatent d'autres expériences, notamment celle du visiteur de musée, du promeneur bucolique ou de l'utilisateur de l'architecture. Chacune d'elles

mobilise un programme de base particulier et ouvre à l'occasion, à la manière de Floch, sur une nouvelle gamme de prototypes : le promeneur n'est ni un scientifique ni un touriste; l'utilisateur de l'architecture n'est pas l'habitant...

En dépit de leur variété, tous les parcours décrits dans notre dossier partagent quelques propriétés essentielles qui permettent d'opposer la notion de *parcours* à celle de *trajet*. La catégorie /parcours versus trajets/, que nous souhaitons soumettre ainsi à l'examen, se fonde à vrai dire sur les termes primitifs du carré sémiotique de Floch⁶ et mobilise de même l'axe sémantique *continuité/discontinuité*. Loin de mettre en cause la pertinence de ce critère, elle entend le reformuler pour révéler certaines propriétés obliées par l'analyse. En effet, si le but du *trajet* est tout simplement « d'aller quelque part », on pourrait assurer que celui du *parcours* consiste dans les objets mêmes du parcours. Plus précisément, le sens du trajet réside dans sa *limite terminative*, le « point de sortie », tandis que le sens du parcours se trouve dans les objets rassemblés.

Plusieurs exemples viennent argumenter ces deux modèles. Le modèle du trajet trouve sans doute sa plus claire illustration dans le texte de Floch puisque ses usagers du métro – fussent-ils arpenteurs, somnambules, flâneurs ou pros – entendent bien « se rendre quelque part » et se définissent nécessairement par rapport à la *continuité*, diversement modalisée. Sorties du contexte du métro, de telles figures actuelles se distinguent de celle du promeneur, par exemple, qui, nullement mobilisé par un quelconque « point de sortie », entend plutôt éprouver les accidents du chemin, admirer la vue, voire s'adonner à quelque cueillette. Parfait antitype du *trajet* de l'utilisateur du métro et prototype même du *parcours*, l'expérience du visiteur de musée est, elle aussi, exemplaire et se conçoit comme un enchaînement d'objets – d'œuvres en l'occurrence – convertis en seuils aspectuels⁷ pour organiser la *discontinuité*. *Trajets* et *parcours* correspondent donc à deux types de valorisation, où la limite est tantôt sémantisée tantôt désémantisée, tandis que les objets du parcours se voient alternativement investis ou non. De surcroît, si les deux valences mobilisent différemment le critère tensif d'*intensité*, elles trouvent surtout leur traduction dans les modalités existentielles : le trajet *actualise* la limite, mais *virtualise* les objets du parcours; à l'inverse, le parcours *actualise* ces objets au détriment de la limite, du « point de sortie », qui se trouve à son tour virtualisé.

Un tel déplacement de la valeur trouve son légitime écho dans la cartographie puisque, dans son effort pour orienter efficacement le voyageur, le plan du métro des tenants du *trajet* restitue les informations indispensables et oblitère les marques contingentes. Il s'affranchit de ce fait des propriétés du « terrain » – le Chêne de la Liberté, le dolmen ou la motte féodale –, des informations indispensables au randonneur et que la carte détaillée s'appliquera à restituer. À cette aune, le trajet se laisserait en somme décrire comme un « parcours pour se retrouver » et le parcours, comme « un trajet pour se perdre »⁸.

Parce qu'elle exprime la force d'implication de l'actant, la *discontinuité*, qui est au principe du parcours, trouve également sa traduction dans le concept tensif d'intensité. Ainsi s'opposent, tels de parfaits contraires, les parcours de l'*habitant*, qui entre en relation avec l'architecture sur le mode de l'habitude⁹, et celui du *récepteur polysensoriel* d'une *installation*, attentif au contraire à la moindre configuration signifiante que le parcours fera affleurer.

Attardons-nous, pour finir, sur l'installation, point de mire obligé de notre dossier. Si la définition d'une telle œuvre s'avère toujours fragile, son statut de genre pouvant être discuté, une installation se caractérise avant tout par un effort de renouvellement des formes et des conditions de l'esthésie. Soucieuse d'abolir les routines perceptives, l'installation propose sans cesse de nouveaux objets de sens : ce sont avant tout des informations sensorielles, des configurations complexes, restes ou suppléments sensibles¹⁰ d'un objet esthétique. En articulant ces informations sensibles, le *parcours* témoigne donc d'un déplacement de la valeur sur l'affect¹¹. Dans l'installation, « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive », explique F. Poper (1980 : 13). Ainsi, et comme l'indique Nicole Everaert-Desmedt à propos de l'installation de P. Corillon, le parcours du sujet devient-il le sens même de l'exposition.

Mais tel n'est pas le seul enseignement des deux récits d'exposition du dossier qui mettent en lumière l'activité métadiscursive du parcours. L'exposition est un *parcours*, nous l'avons souligné; elle en est le prototype même parce que tout l'effort porte sur les objets du parcours. Devenant une installation, ce parcours tend à faire effleurer des informations sensorielles variées qui composeront de nouvelles configurations signifiantes. On aperçoit dès lors les ressources métadiscursives de l'exposition qui, attentive aux objets, tend nécessairement à se commenter, à se théoriser elle-même. Dans le cas de l'installation de P. Corillon, la réflexivité se manifeste par l'entremise d'une canne qui accompagne le parcours de visite et le condense dans un dessin. Dans le cas de l'exposition d'une collection privée au musée de Lyon, la réflexivité dévoile deux niveaux de pertinence, le souci didactique de l'accrochage suffisant à faire de celui-ci une expérience de médiation portant elle-même sur une médiation.

Enfin, ce dossier propose, dans la section « Document », un article de Manar Hammad consacré au complexe architectural du Madrasat al Firdaws, situé en Syrie. L'auteur met au jour « l'isotopie sémantique complexe » de cet ensemble articulé par des oppositions symboliques, figuratives (*rond versus carré*, notamment), modales (les espaces constituent des scènes prédicatives dévolues au devoir, au vouloir, au pouvoir et au savoir) et axiologiques (*lumière versus ombre*; *vie versus mort*).

NOTES

1. F. Parouty-David associe aux déplacements du corps et du regard le mouvement de la mémoire qui permet, en l'occurrence, de stabiliser le paysage.

2. P. Klee (1999 : 96). A. Rénier souligne ce double investissement de l'espace, décrit comme une « entité susceptible d'être parcourue visuellement et corporellement ».

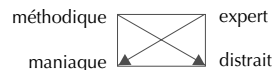
3. Le dossier fait suite à des journées d'étude consacrées aux « Objets et parcours », organisées à l'Institut universitaire de France pendant l'hiver 2003-2004. Il profite des apports des participants, comme la question de la préséance des instances, développée ci-dessus, évoquée alors par M. Castellana. Lui-même s'inspirait de M. Baxandall (1985).

4. Cette modification de la perception sensible en fonction de la distance a été décrite par E. T. Hall (1971), qui distingue les *distances publique, sociale, personnelle et intime*.

5. J.-M. Floch (1995). Voir aussi l'intéressant commentaire de ce texte fait par J. Fontanille (2002).

6. La catégorie de Floch oppose en fait les *parcours* des arpenteurs aux *trajectoires* des somnambules, le terme de trajet s'imposant néanmoins dans le fil du texte.

7. Si elle place le point de vue du côté du *parcours*, qui se trouve alors diversement modalisé, l'expérience du visiteur du musée se prête également à une typologie de comportements, inspirée de la typologie de Floch, mais fondée sur le critère de l'attention (ou de l'application) : le *méthodique* qui suit linéairement le parcours muséographique ; l'*expert* qui, familier des collections du musée, effectue sa propre sélection ; le *distrait* qui suit le hasard de son pas et le *maniaque*, admirateur fanatique d'une seule œuvre tel ce personnage de *Maîtres anciens* de Thomas Bernard qui consacre trente années à la contemplation de *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret.



8. L'intérêt porté ou non aux informations du terrain n'empêche pas ce conflit entre les données restituées exhaustivement par la carte et l'investissement particulier à chaque sujet qui sélectionne les informations. Ainsi vécue, la signification construit un « rythme fondamental de la signification qui est l'opposition, l'alternance et la juxtaposition d'éléments marqués et non marqués » (R. Barthes (1994 : 441).

9. La proposition a été faite par W. Benjamin (1991).

10. Pour cette raison, l'installation se laisse décrire comme un « vestige de l'art » sinon « le tracé, le pas de sa disparition même » comme l'indique D. Arasse (2001 : 38).

11. Il y a toujours un « effondrement », un « basculement de la fondation », souligne J. Kristeva à propos des installations présentées à la Biennale de Venise. Ce commentaire instruit une description plus affinée de l'installation dans A. Beyaert-Geslin (2002).

ARASSE, D. [2001] : « Du lieu au site. Les zones de l'art aujourd'hui », *Revue d'esthétique*, n° 39.

BARTHES, R. [1994] : « Sémiologie et urbanisme », *Œuvres complètes*, tome II, éd. établie par E. Marty, Paris, Seuil.

BAXANDALL, M. [1985] : *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BENJAMIN, W. [1991] : « L'œuvre d'art au temps de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard.

BEYAERT-GESLIN, A. [2002] : « Retiens la nuit », *Voir*, n° 24-25 (« Figures de la nuit »), décembre, 40-51.

FLOCH, J.-M. [(1990) 1995] : « Êtes-vous arpenteur ou somnambule ? L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro », *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, 19-47.

FONTANILLE, J. [2003] : « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31 n° 3 (sous la dir. de M. Renoue), 17-30 ;

——— [2002] : « Le langage des signes et des images : pictogrammes, idéogrammes, signalétique et publicité. Le pouvoir créateur des signes », *Université de tous les savoirs*, vol. 5 (« Le cerveau, le langage, le sens »), 287-300.

GREIMAS, A. J. [1976] : *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.

HALL, E. T. [1971] : *La Dimension cachée*, trad. fr. d'A. Petita, Paris, Seuil.

KLEE, P. [(1956) 1999] : *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard.

POPER, F. [1980] : *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck.