

UNIVERSITE DE LIMOGES
Faculté des Lettres et des Sciences humaines
Département des Sciences du langage

**Les manifestations de la conjonction dans l’affiche
publicitaire chinoise : une solution spécifique sémiotique**

Thèse de doctorat en Sciences du langage

Présentée et soutenue par

Wenbo MA

Sous la direction du Professeur

Jacques FONTANILLE

Membres du jury :

Mme Françoise BOTTERO, CNRS EHESS

M. Jacques FONTANILLE, Université de Limoges

M. Jean-Pierre LEVET, Université de Limoges

Mme Eléni MITROPOULOU, Université de Franche-Comté, Besançon

A tous ceux qui m'ont encouragée

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement M. Jacques Fontanille pour sa sagesse, sa confiance, sa patience, son encouragement, et ses soutiens.

Je remercie chacun des membres du CERES (Centre de recherches sémiotiques). Merci tout particulier à Mme Anne Beyaert pour sa gentillesse et pour ses conseils.

Je remercie mes chers amis Nelly, William, Nathalie, Stéphane, Clément, Anne, François, Jean-Claude, Jacqueline, Michel, Virginie, Mlaïli et tous les autres. Merci pour leur amitié précieuse.

Je remercie M. Laurent LEGER de la bibliothèque de l'Université pour sa disponibilité et son aide généreuse lors de la mise en forme de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS

Introduction 1

- Premiere PARTIE - 9

Chapitre I L'affiche : un produit culturel.....	9
1. Introduction	9
2. La définition de l'affiche.....	11
2.1. La définition.....	11
2.2. Les trois types.....	12
2.3. Les caractéristiques	15
2.4. Les fonctions.....	16
3. L'affiche en Chine.....	17
3.1. Le type originel.....	17
3.2. Avant la fin du 19 ^{ème} siècle.....	24
3.3. De la fin du 19 ^{ème} siècle jusqu'à la fondation de la République chinoise du Peuple en 1949.....	25
3.4. 1949-1976 : Les affiches de propagande de la période maoïste.....	29
3.5. De l'année 1976 jusqu'à aujourd'hui.....	32
Chapitre II Présentation du corpus et Méthode d'analyse	34
1. La présentation du corpus	34
1.1. Les affiches institutionnelles chinoises.....	34
1.2. Les affiches de la fin des années 80 à la fin des années 90.....	35
1.3. Typologie des affiches du corpus.....	40
2. Méthode d'analyse	42
2.1. Introduction.....	42
2.2. La sémiotique et l'affiche.....	42
2.3. Les plans et niveaux des langages.....	45
2.4. Le parcours génératif de la signification	48
2.5. Le carré sémiotique.....	51
2.6. La narrativité.....	54
2.7. La mise en discours.....	58
2.8. L'espace de l'énonciation.....	60
2.9. L'expression plastique.....	61

- DEUXIEME PARTIE- LA DIALECTIQUE DE LA CONJONCTION70

Chapitre I La conjonction dans la philosophie chinoise.....	70
1. Introduction.....	70
2. Le Yin, le Yang et les cinq éléments (Wuxing).....	74
2.1. La figure du Taiji.....	74
2.2. Wuxing.....	77
Chapitre II Les modes de conjonction entre les univers de valeurs	85
1. Déformation conjointe et adaptation de deux formes l'une à l'autre : l'affiche 1 p.80	85
1.1. Description générale : les espaces de l'énonciation.....	85
1.2. L'expression plastique.....	88
1.3. La symétrie : de la « bifacialité » au « portrait »	101

1.4. Le contrat de véridiction : de « l'appartenance » à « l'identité »	104
2. Emergence et naissance (relation source / produit	112
2.1. L'affiche « l'eau » : l'affiche 2 p.81	112
2.2. La série des affiches pour « le 11 ^{ème} festival international du film à Hong Kong » : l'affiche 3 et 4 p.82.....	123
3. Combinaison impossible de formes : l'affiche 5 p.83	141
3.1. Analyse plastique	141
3.2. Dragons et mythes.....	143
3.3. Tao et pensée philosophique.....	147
3.4. La libellule : un actant de méta-contrôle	149
3.5. Emboîtement de formes.....	150
3.6. La verticalité	152
3.7. De l'éclat de lumière à la couleur-matière.....	153
3.8. Le mythique et l'historique : de la libellule à la plume.....	154
3.9. Du mot à la lettre.....	156
4. Emboîtement des formes : l'affiche 6 p.84	158
4.1. Le niveau linguistique.	158
4.2. Le niveau plastique	158
4.3. Le niveau iconique	159
4.4. Le rythme.....	160
4.5. L'expression chromatique	161
4.6. Lumière-matière.....	165
4.7. Le fluide vs le solide.	167

TROISIEME PARTIE LES THEMATIQUES QUI OPPOSENT LES

UNIVERS DE VALEURS 168

Introduction	168
Chapitre I Le naturel et le culturel.....	170
1. Introduction.	170
2. Les traits d'identification de l'isotopie « l'eau » dans la culture chinoise.....	171
2.1. La fluidité et le mouvement	171
2.2. La propreté et la pureté.....	173
2.3. Une préférence des intellectuels.	174
2.4. La source du bien.	175
2.5. Un représentant d'une philosophie de vie.	176
Conclusion.....	178
Chapitre II La tradition et la modernité	179
1. Introduction.	179
2. Les traits de l'isotopie « l'opéra chinois ».	180
2.1. Une évolution complexe et longue.....	180
2.2. Quatre types de rôles	183
2.3. Le langage gestuel identifié	185
2.4. Le maquillage stylisé d'après les caractères du personnage.....	186
2.5. Le costume varié selon le statut social du personnage	187
2.6. La musique avec les instruments traditionnels	188
Conclusion.....	190
Chapitre III L'orient et l'occident	191
1. Introduction.	191
2. Les traits de l'isotopie de « la peinture chinoise ».....	192

2.1. Plus de 5000 milles ans d’histoire.....	192
2.2. Les structures exprimées par le moyen du pinceau.....	193
2.3. Les formes correspondent aux formes naturelles.....	195
2.4. Les techniques variées pour la transmission des modèles classiques	197
2.5. La vitalité rythmique ou le rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie	201
Conclusion.....	202
Chapitre IV L’homologation problématique entre orient-occident et tradition-modernité	203
1. Introduction	203
2. Les traits de l’isotopie de « la tradition ».....	205
2.1. L’agriculture comme mode principal d’économie.....	205
2.2. La féodalité comme système politique pendant plus de deux mille ans (du 221 avant J.-C. au 1911)	206
3. Les traits de l’isotopie de « l’Orient ».....	211
3.1. La conception d’être au milieu du monde	211
3.2. Le système patriarcal.....	213
3.3. Le système autocratique	215
4. Les traits de l’isotopie « modernité ».....	215
4.1. L’ouverture involontaire de la Chine par la force occidentale	215
4.2. Un nouveau pouvoir capitaliste	218
4.3. Un nouveau système d’éducation	218
5. La construction de l’isotopie « occident » en Chine.....	221
5.1. Apprentissage des technologies avancées des étrangers pour se défendre	221
5.2. La culture traditionnelle chinoise dominante en appliquant la culture occidentale.....	222
5.3. Monsieur Démocratie et Monsieur Sciences	223
Conclusion.....	225

Conclusion 227

Bibliographie 232

Index236

Introduction

Nous vous proposons dans cette thèse d'étudier la façon dont l'affiche chinoise articule les relations sémiotiques de conjonction.

L'affiche est un des média, un des supports de communication privilégiés des cultures modernes. Aussi à travers l'affiche les chinois communiquent-ils des messages de différentes natures à des destinataires définis. « Si communiquer c'est d'abord avoir quelque chose en commun »¹, alors l'affiche chinoise traduit les points communs unissant les chinois dans leur culture spécifique. Elle est un lieu où leurs représentations, leurs organisations culturelles, leurs intérêts et leurs valeurs peuvent se matérialiser et manifester leur cohérence.

L'affiche chinoise, comme toute affiche, accueille tous les thèmes et s'offre à des visées multiples et hétérogènes. Aussi, pour notre thèse, avons-nous choisi d'aborder, à travers l'affiche chinoise, le thème vaste de la relation de conjonction entre des univers de valeurs différents. La conjonction se définit dans cette thèse comme une rencontre des deux termes. Elle représente un mode de relation entre ces deux termes. Notre interrogation porte plus précisément sur les catégories naturel/culturel, tradition/modernité et orient/occident. Le corpus d'affiches que nous avons constitué, représentatif de notre thématique générale, permet de voir que l'affiche chinoise soumet cette problématique à des solutions typiquement chinoises : les motifs du fleuve et de la montagne, du yin et du yang, etc. Globalement l'articulation de chaque catégorie, entre ces différents univers de valeurs, se fait soit sous la modalité conjonctive, soit sous la modalité disjonctive. Des relations de transition, de ressemblance et de complémentarité, caractérisent aussi cette relation de jonction positive.

¹ Cf. Daniel Bounoux, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte

Ainsi allons-nous soumettre, à notre tour, l'affiche chinoise, et ses solutions propres, à travers notre corpus, à une analyse sémiotique, qui se fera en trois temps. Dans un premier temps, nous résumerons d'abord des points importants concernant l'affiche en général et l'affiche chinoise en particulier, et présenterons le corpus de cette thèse et la méthodologie sémiotique appliquée. Dans un deuxième temps, nous verrons comment les motifs typiquement chinois prennent en charge les relations de conjonction entre ces univers de valeurs. Chaque affiche du corpus sera décrite et analysée. La culture chinoise sera interrogée quant à sa lecture et sa compréhension des motifs convoqués pour aider l'analyse. Dans un troisième temps, nous tenterons d'établir la relation sémiotique entre le plan des motifs, et le plan des thèmes abordés et des catégories sémantiques qui les sous-tendent.

La problématique de conjonction des valeurs différentes dans les affiches publicitaires chinoises confirme la préférence que les chinois ont toujours eue pour l'harmonie. C'est une valeur sûre qui ne change pas : harmonie entre l'homme et la nature, entre l'Orient et l'Occident, et entre la tradition et la modernité. Ces valeurs sont très différentes les unes des autres, mais dans les affiches du corpus, elles sont bien réunies dans un seul ensemble en réalisant une harmonie totale : la conjonction est toujours l'aspect principal et la disjonction est l'aspect secondaire ; la conjonction est permanente et la disjonction est altérable ; la conjonction représente l'identité et la disjonction représente l'appartenance. Bien sûr, l'équilibre entre le Yin et le Yang est toujours recherché.

Les conditions réelles dans l'histoire favorisent cette conception de l'harmonie.

Dans l'histoire de la Chine, le fait que plusieurs royaumes indépendants aient coexisté a été fréquent. Mais cette situation des unités indépendantes s'est toujours terminée par une union réalisée en un seul empire (c'est pour cela qu'actuellement, Pékin insiste tant pour dire que Taïwan fait partie de la

Chine). L'union la plus importante a été réalisée par Qin Shihuang (que nous présenteront plus bas). Elle a établi un système politique qui a duré pendant plus de 2000 ans. Les dynasties suivantes l'ont modifié dans une certaine mesure, mais l'essentiel reste toujours le même (certains affirment même que Mao Zedong et Deng Xiaoping se sont comportés comme des empereurs).

Chaque fois, l'union politique s'accompagne d'une fusion des différentes nations. Dans l'ancienne Chine, au bord du cours du fleuve Jaune par exemple, habitaient plusieurs nations qui avaient leurs propres cultures et coutumes qui pouvaient être très différentes les unes par rapport aux autres. Une fois que la dynastie s'est établie, en raison de la vie commune, avec l'aide des mariages mixtes, de l'apprentissage des qualités des autres et, plus tard, de l'adoption d'une écriture commune, la communication entre les nations différentes s'est bien réalisée et l'unité s'est profilée à l'horizon. Les différences se sont peu à peu estompées, soit qu'elles aient été absorbées dans la culture chinoise qui, de ce fait même, a évolué en même temps, soit qu'elles aient été acceptées et soient devenues les bases d'un pluralisme authentique : le blé dans le nord et le riz dans le sud, le nomadisme en Mongolie intérieure et l'agriculture dans le Hebei, etc.

L'harmonie est le désir de tous les chinois : l'empereur insistait sur ce point pendant son règne ; le peuple désirait vivre en paix pour pouvoir prospérer. Les écoles philosophiques chinoises envisagent toutes, aujourd'hui encore, une réalisation totale de l'harmonie, par exemple :

Le confucianisme préconise « 大同 » en chinois : « 大 » signifie « grand » et « 同 » signifie « l'indifférence ». Ceci peut se traduire en français « la paix et la fraternité universelles » ou « grande concorde » ou « pluralisme harmonieux ».

D'après le taoïsme, le Tao domine tout. Le Tao n'a pas de forme, mais il existe partout et en même temps, il dépasse tout. Toutes les choses s'unissent avec l'homme dans le Tao.

De plus, l'écriture commune a pris une place importante dans la formation de cette conception de l'harmonie. Les idéogrammes chinois sont apparus il y a environ 3000 ans et ils ont évolué sans cesse jusqu'à aujourd'hui, jusqu'aux caractères simplifiés. Bien que les dialectes des régions soient variés, que les différences persistent toujours au niveau phonétique, les idéogrammes sont les mêmes pour toutes les régions (sauf Hong-Kong et Taïwan). Cette unité de l'écriture favorise certainement l'épanouissement d'une même culture.

Le principe « être en harmonie sans être identiques »

D'après les chinois, il faut commencer par reconnaître les différences entre les uns et les autres et, ensuite, une harmonie (ou une cohésion) se réalisera à partir de ces différences. Elle permettra la mutation de l'ensemble. C'est le sens du principe chinois : « être en harmonie sans être identiques » et celui qui affirme que par le monde entier, il n'y a qu'une famille (四海一家).

L'ancienne sagesse chinoise explique : l'harmonie engendre la fécondité, l'identité (prise au sens étroit du terme) engendre la stérilité. L'harmonie provient d'un mélange de deux réalités différentes, ce qui permet de faire prospérer les êtres et les choses. Si, au contraire, on met ensemble deux choses identiques, le résultat ne peut être que décevant. C'est pourquoi, les souverains défunts œuvraient à mélanger les divers éléments, tels la terre, le métal, le bois, l'eau et le feu, afin de leur faire engendrer mille choses (万事).

D'après Confucius, « l'homme de bien converse dans l'harmonie sans chercher à lui être identique ; l'homme de peu cherche à être identique sans parvenir à l'harmonie ».

D'après ce principe, des écoles différentes coexistent et se mélangent. Par exemple, la culture chinoise (le confucianisme et le taoïsme) et le bouddhisme indien étaient complètement étrangers l'un à l'autre. Mais durant

plusieurs siècles, c'est-à-dire depuis l'époque de la dynastie Han jusqu'à la dynastie Tang, il s'est effectué un double processus convergent, la culture chinoise n'a cessé d'intégrer et d'assimiler la culture exogène qu'était celle dont le Bouddhisme était porteur, tandis que le Bouddhisme indien s'adaptait sans relâche à la société chinoise : le résultat, aujourd'hui est le Bouddhisme du grand véhicule. Pendant plus de mille ans durant, la culture chinoise s'est donc largement nourrie du Bouddhisme indien après son introduction en Chine. Ainsi, constate-t-on de profondes influences, exercées par ce courant de pensée d'origine indienne dans les domaines de la philosophie, de la littérature, de l'art, de l'architecture, ainsi que des mœurs et des coutumes populaires. En même temps, le Bouddhisme indien a pu évoluer et se développer sur cette terre étrangère qu'était la Chine sans trop dévier par rapport à l'idéal du début. De l'époque de la dynastie Sui jusqu'à la dynastie Tang, sont apparues plusieurs écoles bouddhistes sinisées, comme celles de la Terrasse céleste et de Chang'An.

La doctrine du juste milieu

L'idée du juste milieu que l'affiche « plume » nous montre (cf. infra) est une des bases importantes sur laquelle repose la culture traditionnelle chinoise. A partir de cette doctrine, les Chinois visent à trouver dans la grande harmonie, une paix totale. Il est notoire que les extrêmes, en Chine, ne réussissent pas. C'est ce qui explique que les Gardes Rouges, pendant la Révolution Culturelle, ont vite été discrédités et ont perdu toute influence sur l'ensemble de la société. Par la suite, pour se maintenir au pouvoir, ils ont dû avoir recours à la force.

L'« Invariable Milieu » (Zhong Yong 中庸) est le titre du chapitre 31 d'un ouvrage du « Traité des rites » (礼记) qui est devenu le second des « Quatre Livres » (四书) réunis à l'époque de la dynastie Song par Zhu Xi (1130-1200 après J.C 朱熹). Ce texte est traditionnellement attribué au petit-fils de Confucius Zisi (子思) mais il résulte probablement d'un travail cumulatif.

L'importance du concept de « Juste Milieu » y est mise en valeur. C'est une notion typiquement chinoise faite de prudence et de modération.

François Jullien a noté dans son œuvre « Zhong Yong » (titre qui est expliqué ci-dessus) : c'est « la régulation à usage ordinaire », le principe du juste milieu ne pense pas un objet particulier mais le « centre », l'équilibre par adaptation continue, à propos du monde comme de nous-mêmes, la régulation. Le Yin et le Yang quand ils sont égaux génèrent l'harmonie.

L'émanation et la création

A travers les affiches, l'émanation de la culture traditionnelle chinoise apparaît de façon remarquable. La création de l'affiche est variée, mais sous les figures diverses de la conjonction, au niveau plastique, la tradition et la culture chinoises sont bien soulignées : il y a les objets symbolisés en Chine et porteurs de sens (l'eau, par exemple), les genres d'art stylisés (la peinture, l'opéra, le sceau), et les philosophies traditionnelles chinoises (le yin et le yang, le Taiji, le Confucianisme et le Taoïsme). La culture traditionnelle chinoise émerge depuis 5000 années et elle continue d'être représentée aujourd'hui, même dans les produits qui ont une couleur fortement temporelle, comme l'affiche publicitaire. La continuité est une des caractéristiques fortes qui est la marque de la culture traditionnelle chinoise.

Les conditions naturelles et politiques pour la continuité de la culture

Au nord, à l'ouest, et au sud-ouest, la Chine est entourée par des montagnes ; à l'est et au sud-est, la Chine donne sur des mers. Dans les temps anciens, cette situation géographique l'a isolée de l'extérieur, en quelque sorte, et lui a permis de devenir une unité assez indépendante. La culture chinoise est née et s'est développée à l'intérieur du pays, sans être beaucoup questionnée par des forces extérieures. Bien que, à partir de la première guerre de l'opium, la Chine ait été envahie par des pays étrangers et a été l'objet d'attaques pendant plus de cent ans, la culture traditionnelle

chinoise n'a pas été interrompue. En plus des raisons économiques et politiques, et de la force des caractéristiques de la culture elle-même, l'immense superficie et l'importance de la population sont deux raisons qui ont favorisé cette continuité.

La continuité de la politique en Chine est le reflet de la continuité de la culture. La continuité de la politique veut dire que l'héritage des habitudes, des traditions politiques, tout cela a été gardé. Xia est la première dynastie dans l'histoire de l'ancienne Chine. La dynastie de Shang, qui l'a remplacée, a recopié le système politique de Xia pour son propre règne, dans les moindres détails ; et la dynastie Zhou qui a remplacé celle des Shang, a hérité du système utilisé par les Shang. Après l'union des royaumes de Qin par Qin Shihuang que nous avons présenté au-dessus, le système politique a été modifié pour la construction de la société traditionnelle. Depuis ce moment-là jusqu'à la fin de la société impériale en 1911, le système politique a toujours suivi le même modèle établi par les Qin en 221 avant J.C. Pendant plus de 2000 ans, parmi toutes les dynasties fondées en Chine, quelques-unes furent sous les règnes de minorités. Par exemple, la dynastie de Yuan (1277-1367) fut créée par les Mongols², et la dynastie de Qing par les Mantchous (满族). Mais le pouvoir de ces minorités n'a jamais été capable de créer un autre système politique pour leurs gouvernements : ils ont gardé toujours le système politique en place tout en cherchant à le perfectionner selon les enseignements des anciens livres classiques chinois.

Alors, les changements de dynasties en Chine sont considérés comme des changements mineurs intérieurs à la Chine. Les réformes étaient toujours des modifications du même système politique qui était devenu lourd et s'était un peu embourbé dans les traditions. Cette structure stable a assuré la cohérence et la continuité de la culture traditionnelle chinoise.

² En Chine, une minorité mongole existe.

La continuité du savoir

Les théories du Yin et du Yang, des cinq éléments fondamentaux pour l'univers sont deux théories incontournables de la philosophie chinoise. Influencés par ces conceptions-là, le confucianisme, le taoïsme se sont développés.

Depuis leurs fondations, le Confucianisme et le Taoïsme ont hérité des traditions et se sont complétés de génération en génération en Chine. Ce sont deux bases importantes sur lesquelles repose la construction de la culture chinoise. Elles coexistent depuis toujours, et chaque pouvoir des dynasties prend ce dont il a besoin pour renforcer son gouvernement : le confucianisme est avantageux pour le pouvoir en place car il renforce le règne en cours par les rites, la morale pour le pays (il est intéressant de constater que c'est dans des pays de tradition confucéenne que le Communisme a réussi à se maintenir : la Chine, la Corée du Nord et le Vietnam). Le taoïsme qui respecte les lois naturelles convient au relèvement de l'économie ruinée après une guerre (sans s'être imposé de cadre, chacun fait ce qu'il peut, cela remet, peu à peu et naturellement, le pays en ordre).

L'ouverture de la Chine par la force des armes a augmenté les contacts avec les étrangers, surtout les européens. Les discussions sur les relations Orient-Occident, tradition-modernité, ont émergé sans cesse depuis ce temps-là et cela continue aujourd'hui encore. Ces réflexions elles-mêmes sont une épreuve pour la continuité de la culture traditionnelle chinoise. L'identité culturelle chinoise, malgré cela, est toujours remarquable, surtout quand on fait la comparaison avec d'autres cultures.

Tel sera le cadre culturel au sein duquel apparaît, pour le propos de cette thèse, la problématique des modes d'expression de la conjonction et de la disjonction dans l'affiche chinoise. Ces expressions se nourrissent non seulement des moyens propres au médium qu'est l'affiche, mais aussi, indirectement, des grandes tendances de la culture chinoise.

- PREMIERE PARTIE -

Chapitre I

L'affiche : un produit culturel

1. Introduction

Grâce à ses capacités d'attraction et de persuasion spécifiques, l'affiche occupe, depuis longtemps déjà, une place de plus en plus importante dans les médias. Fruit de la peinture et du design, elle exerce une influence majeure sur le grand public. Un grand nombre d'artistes et de designers se lancent dans sa création, en appliquant des méthodes et des techniques très variées. Leurs œuvres, en nous transmettant des informations, en nous suggérant des idées, comportent une réelle valeur intrinsèque ; certaines sont mêmes inscrites dans le répertoire historique ou culturel, au même titre que des œuvres artistiques.

Avec l'évolution sociale et le développement de la technologie, la communication internationale, à caractère interdisciplinaire, se développe toujours davantage. En tant que véhicule de cette communication, l'affiche n'est plus limitée à un ou plusieurs modèles conceptuels mais devient très personnelle : ses créateurs s'efforcent de styliser leurs œuvres et d'inspirer une émotion, afin d'allier la forme à la sensibilité. Ils désirent toucher en profondeur le destinataire. La vocation publicitaire de l'affiche la situe dans une activité commerciale : elle est soumise à la concurrence, et sa conception comme sa réalisation sont le résultat d'un travail d'équipe. Son objet n'est pas de représenter telle ou telle information, mais elle est plutôt l'expression d'une stratégie de persuasion, en même temps que l'émanation d'une idéologie et de la sensibilité d'une époque.

En dépit du défi que posent des médias performants tels que radio, télévision et presse quotidienne, l'affiche publicitaire garde néanmoins une

place singulière : elle est ancienne, parce qu'à travers elle, nous relisons une histoire déjà ancienne ; elle restera jeune, parce que quelle que soit l'évolution sociale, elle sera toujours d'actualité : elle a un avenir durable et assuré.

2. La définition de l'affiche.

2.1. La définition.

« Bien que son sens apparaisse déjà au XV^e siècle, c'est surtout à partir du XVIII^e siècle que le mot français *affiche* désigne un document écrit, fixé dans un endroit public, destiné à apporter une information publique, officielle (telle l'annonce des cours des lecteurs royaux, les avis de conscription, les annonces légales), mais aussi à propager des idées religieuses ou politiques (les plus connues furent les *placards* du XVI^e siècle), puis à promouvoir surtout des spectacles - d'où les expressions : '*tenir l'affiche*' '*une tête d'affiche*' – ainsi que des services ou des produits. »³

Tout d'abord, pour une affiche, une conception de l'ensemble est demandée. Il faut également des techniques pour réaliser cette conception. La signification de l'affiche s'organise soit par une image soit par un texte écrit soit par les deux réunis. En tous cas, la relation entre le texte et l'image est posée.

Ensuite, « portant un avis officiel, publicitaire, etc. », suppose que chaque affiche a son propre sens, vécu et partagé avec un public destinataire. Elle a une finalité déterminée, un ou plusieurs buts sont visés.

Finalement, une affiche existe pour un groupe. C'est un moyen de communication ou bien un canal de communication pour un groupe. Son objet est défini par un ensemble de conventions partagées par ce groupe. Ainsi, cet objet varie-t-il selon le groupe qui reçoit l'affiche et selon son insertion dans l'espace public visuel.

³*Dictionnaire Culture en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert 2005, p.129

2.2. Les trois types.

Dans son livre *l'affiche*, François Enel classe l'affiche selon trois types : l'affiche commerciale, l'affiche politique et l'affiche culturelle.

2.2.1. L'affiche commerciale

Le rôle de l'affiche commerciale est « d'accélérer le circuit socio-économique de la vente. Elle affaiblit les résistances à l'achat du consommateur potentiel, en brandissant sous ses yeux la promesse d'une amélioration de ses conditions de vie grâce à l'acquisition de produits. Elle ne se borne pas à informer l'individu de l'existence de tel ou tel produit, elle cherche à modifier son comportement d'achat, à lever certaines barrières mentales liées à des facteurs psychologiques (désir de sécurité, conformisme, poids des habitudes...) et économiques (montant des revenus perçus) afin de l'amener progressivement à l'acte d'achat »⁴. Ce genre d'affiche se base sur les stratégies du marketing. Elle propose un certain produit ou un certain service, dans un marché spécifique, à un groupe de consommateurs. Les études de marché seraient une première condition pour une bonne conception de l'affiche, à travers lesquelles l'énonciateur connaît mieux le marché, le public, l'adversaire, et soi-même.

L'affiche commerciale peut aussi se contenter de faire ressortir les caractéristiques les plus importantes du produit pour un certain public. Dans ce cas-là, une analyse du produit s'avère nécessaire : sa nature, son type, sa qualité, ses points forts et faibles par rapport à d'autres produits du même genre. L'énonciateur de l'affiche doit en avoir une très bonne connaissance pour pouvoir bien transmettre les valeurs qu'il désire à l'énonciataire. Chaque produit se manifeste au consommateur selon des critères qui lui sont spécifiques, et que l'affiche fait ressortir. Par exemple, pour les produits traditionnels, l'énonciateur de l'affiche soulignerait leur histoire ; pour les

⁴ Françoise ENEL, *l'affiche*, collection medium, France, Mame, 1971, p.101

habits, il insisterait sur la qualité de leur coupe ; et pour le vin, le lieu originel prendra une place importante dans l'énonciation de l'affiche.

Le produit ne peut être vendu que dans un marché que l'énonciateur de l'affiche doit cibler avec précision. En général, on peut classer les marchés ainsi : industriels, gouvernementaux, internationaux etc. D'après les demandes de consommateurs ou les caractéristiques psychologiques, sociales et topologiques, le marché s'adresse à un public d'une même nature (homogène). Si on les classe en référence à des critères plus détaillés, on obtiendra encore le marché est, ouest, sud, nord ou le marché intérieur, côtier. Grâce à une analyse de l'affiche, on parvient à identifier chaque marché visé par l'énonciateur. Les différences en termes de coutumes locales, de religions, de mentalités, etc. émergent alors.

Quel est le destinataire d'une affiche ? Cette question, dans le domaine commercial, correspond à la question : à qui vendons-nous le produit ? Pour réaliser un intérêt économique, l'énonciateur a été bien ciblé au départ. Les consommateurs sont classés selon le sexe, l'âge, la nationalité, la profession, l'éducation, le statut social, etc. Leurs demandes sont variées. Les différences qui existent au niveau des régions, les différences de revenus, ou encore les habitudes de consommation, déterminent les diverses réactions du destinataire face à une affiche. Dénouer les codes par éléments plastiques nous ferait mettre en scène des groupes concrets qui partagent une même culture, par exemple, ou encore d'autres points communs dans leurs goûts ou leurs opinions.

2.2.2. L'affiche de propagande ou de campagne institutionnelle

Elle « regroupe toutes les affiches politiques, mais aussi des affiches qu'on pourrait qualifier «d'intérêt public », dans la mesure où elles ne «vendent » pas un produit ou une doctrine, mais où elles visent une forme de

protection de l'individu : contre l'alcool, la dégradation de son environnement naturel, etc. »⁵

Les contextes temporels différents décident souvent du message le plus important à faire passer par une affiche. Au début de la préparation d'une campagne politique, une affiche pourrait commencer en faisant connaître un parti ou une personnalité politique, et établir une bonne image publique, en présentant ses caractéristiques et ses principes politiques. Une fois cette étape passée, le but de l'affiche se transforme : elle tente de convaincre les électeurs, par exemple. Ainsi, plusieurs affiches peuvent se succéder au sein d'un même projet, pour en souligner les différentes étapes.

Le public auquel s'adresse une certaine affiche à un certain moment est bien précis. Il serait en quelque sorte dangereux pour l'énonciateur d'élargir inconsidérément son public, car il est impossible de plaire en même temps à plusieurs catégories sociales ayant des intérêts différents. D'autre part, une analyse très précise des adversaires politiques, de leurs critères, de leurs valeurs, permet de mieux faire ressortir les qualités spécifiques d'une idée politique ou sociale

2.2.3. L'affiche culturelle

Il s'agit le plus souvent « d'affiches orientées vers des activités intellectuelles et artistiques ». ⁶ Ce genre d'affiche ne se consacre pas à un but commercial, mais plutôt à une représentation émotionnelle de l'énonciateur lui-même. Ainsi, dans ce cas-là, l'affiche devient un espace pour l'expression personnelle.

L'art de l'affiche est un des modes artistiques les plus ancrés dans la conscience collective, tout comme l'est aujourd'hui l'art de la publicité. Lorsque le thème d'une affiche a été fixé, l'énonciateur recherche la meilleure façon de

⁵ Françoise ENEL, *op.cit.*, p.102

⁶ Françoise ENEL, *op.cit.*, p.109

l'exprimer. Il puise, entre autre, dans la rhétorique : la métaphore, la comparaison, l'ironie, autant de figures de style à son service.

2.3. Les caractéristiques

2.3.1. La grande taille

L'affiche se trouve généralement dans un lieu public, par exemple, sur les murs de métro, à l'extérieur des boutiques, au milieu d'une grande place etc. Ce sont des espaces à la fois vastes et animés. Pour attirer l'attention des passants, l'affiche doit dans un premier temps, avoir une taille attirante.

2.3.2. L'effet frappant

La plupart des ouvrages d'art sont plus ou moins décalés au sein d'un décor familier. C'est le contraire en ce qui concerne l'affiche. C'est pourquoi il lui faut posséder un effet visuel frappant, même quand les passants la voient d'assez loin pour transmettre les informations d'une manière rapide, efficace et correcte. Cela demande une plasticité assez exigeante: choix des couleurs par rapport au contexte environnant où se situera l'affiche, texte court, bien résumé et bien formulé, contraste et harmonie des éléments plastique etc.

2.3.3. La « modernité »

La constitution de l'affichage se réalise avec les technologies les plus avancées. Elle est un produit de la modernité. Son contenu est étroitement lié à la réalité sensible de la société. L'affiche est à la mode. Elle résume l'actualité à l'intention d'énonciataires prévenus en temps réel. L'affiche suit la mode, elle la pousse et la crée à la fois. En communiquant des informations concrètes, elle modifie peu à peu la construction des connaissances de ses destinataires. Le parfum n'est plus un produit matériel qui donne une certaine odeur mais le symbole du sexe, du charme, par exemple. Les mythes sont créés. L'affiche est comme un espace utopique où l'on peut trouver presque

tous les rêves. Elle enregistre l'évolution globale du processus social et individuel, par la transformation des valeurs présentes dans notre monde et des structures sensorielles personnelles.

2.3.4. Le « bon goût »

Au niveau esthétique, l'affiche doit répondre aux critères du bon goût. Il est «certaines combinaisons de formes, certains assemblages de couleurs qu'elle ne peut se permettre ». Et au niveau moral, elle «ne peut heurter de front tabous et préjugés, verser dans l'indécence et la pornographie, etc. »

2.4. Les fonctions

2.4.1. La fonction d'information

La communication relie un émetteur – l'agence de publicité – à un récepteur – l'individu. L'affiche est un véhicule dans ce réseau d'informations. Elle est faite pour transmettre un message de l'émetteur au destinataire, message relatif à un produit, une marque, ou simplement une idée.

2.4.2. La fonction de persuasion.

Elle constitue un discours verbal et/ou visuel qui condense un vaste espace humain social et expérimental. A partir de cette base, elle met avant tout en scène les mérites de son produit ou de son idée. L'individu se fait de lui-même l'image symbolique que l'affiche lui donne.

2.4.3. La fonction économique.

Cette fonction concerne plutôt l'affiche commerciale. L'entreprise ou l'agence publicitaire demande à une affiche d'être efficace pour faire vendre ses produits. C'est la mission principale d'une affiche. En satisfaisant les

besoins psychologiques des destinataires, l'énonciateur valorise les atouts de son produit, pour réaliser son propre intérêt économique. De plus, l'affiche participe à la concurrence dans le marché, qui se manifeste souvent dans deux domaines : la qualité du produit et sa publicité. Dans la société actuelle, les commerces sont florissants. Les différences de qualité entre produits d'un même genre se réduisent de plus en plus. Alors, les entreprises apportent toute leur attention à la publicité, dans laquelle l'affiche représente une forme très importante. Elle fait ressortir l'avantage de la qualité d'un produit ou d'une marque, et en donne une bonne image institutionnelle. Cela aide l'entreprise à conquérir davantage de marchés.

2.4.4. La fonction éducatrice.

« L'affiche est plus qu'un simple commentaire de la structuralité technique d'un produit, c'est une véritable force vitale qui va modifier progressivement la sensibilité du public et son mode de réaction à l'environnement. L'affiche, en tant qu'elle est une structure dotée de formes et de couleurs, va engendrer, au sein du récepteur, de nouvelles habitudes de perception. Elle constitue une traduction originale de l'expérience humaine. »⁷

Mentionnons encore quelques unes des autres fonctions de l'affiche : fonction d'ambiance, fonction esthétique, fonction créatrice, fonction sécurisante.

3. L'affiche en Chine.

3.1. Le type originel.

« Nian Hua » pourrait être considéré comme le type originel de l'affiche chinoise. « Nian » (en caractère chinois 年) veut dire « l'année » ; et « Hua »

⁷ Françoise ENEL, *op.cit.*, p.85

(en caractère chinois 画) veut dire « la peinture » ou bien « le tableau du Nouvel An » en français.

Le Nouvel An chinois (ou Fête du Printemps) s'appelle en chinois Nian (年). C'est la fête sociale la plus importante depuis l'Antiquité chinoise. Nian signifie l'année, en même temps, ce fut aussi le nom d'un animal féroce actif depuis la nuit des temps d'après la légende chinoise. Ce monstre avait une apparence physique très bizarre. Il habitait dans la montagne. Le dernier jour de l'année lunaire, il descendait dévorer d'autres animaux mais aussi des êtres humains. C'est pourquoi tout le monde en avait peur. Le peuple vivait dans l'inquiétude permanente de la venue du monstre Nian. Dans un village, il y avait un jeune homme sage et brave. Il comprit que le peuple ne jouirait jamais de la paix s'il ne trouvait pas un moyen de l'éloigner. Alors, il décida d'aller au loin chercher une divinité pour lui demander d'aider à chasser le monstre. Il rencontra beaucoup de difficultés mais grâce à une volonté forte, il rencontra finalement cette divinité. Grâce à elle, il apprit que le monstre Nian avait toujours peur du feu, du rouge, et du bruit. Alors après son retour, dans le village, il transmet ce message à tout le monde. Depuis ce jour, le peuple chinois a pris l'habitude de faire des décorations en rouge dans les maisons durant le dernier jour de l'année. Ensuite, les gens se servent aussi du feu : ils font claquer des pétards pour effrayer le monstre, Nian. C'est pourquoi en chinois nous disons « Guo Nian » pour le nouvel an. « Guo » signifie « passer », « faire la traversée ». «Guo Nian » peut se traduire en français par : « éviter le monstre Nian ou l'éloigner ». Les visites d'amitié que nous nous faisons aujourd'hui le jour du nouvel an ont, à l'origine, pour but de se réjouir ensemble, de se féliciter d'avoir empêché le Nian de venir.

Par le biais de cette légende sur l'origine du nouvel an chinois, nous pensons aux cultes variés dans l'ancienne Chine. A cause de la peur et de la méconnaissance du monde, le peuple faisait appel à tous genres de forces mystérieuses pour assurer sa sécurité. D'anciennes annales ainsi que des découvertes archéologiques indiquent que la coutume des Nian Hua (peintures du Nouvel An) a commencé avec les peintures des dieux que les

gens accrochaient sur leurs portes. Dans leurs pauvres environnements de vie, ces gens espéraient que les peintures les préserveraient des animaux sauvages et d'éventuelles autres créatures féroces.

D'après la légende chinoise, au début du monde, il y avait plusieurs dieux qui se faisaient mutuellement la guerre pour acquérir le plus grand territoire possible. C'est Huang Di (黄帝 en caractères chinois) qui a gagné la guerre finale et il a unifié le pays. Il a donné diverses responsabilités aux divinités : Fu Xi (伏羲) est devenu le dieu de l'Est, Yan Di (炎帝) le dieu du Sud, Shao Wu (少昊) le dieu de l'Ouest et Huan Yu (颛顼) le dieu du Nord. Il a également nommé le dieu de L'eau, le dieu de Terre etc. Quant à Shen Shu (神荼) et Yu Lei (郁垒), les deux frères, ils ont été nommés les dieux de la porte.

Le portail d'une maison avait, dans la Chine traditionnelle, une signification spéciale qui avait d'autant plus d'importance qu'elle était symbolique. Comme c'est par la porte qu'on pouvait contrôler les sorties et les entrées, les gens cherchaient toujours à faire entrer les éléments favorables tels que la bienveillance et la bonne chance et laisser dehors tout ce qui a rapport avec la méchanceté. Dans l'ancienne Chine, il y avait des rites sacrificiels en famille à l'occasion des grandes fêtes ou des anniversaires spéciaux. En général, ceux-ci étaient célébrés pour cinq domaines différents. Celui pour lequel on offrait un sacrifice à la porte arrivait toujours en premier. Dans la mythologie chinoise, Shen Shu et Yu Lei étaient deux frères. Ils habitaient dans une énorme pêcherie dans la montagne Du Shuo (度朔). Cette pêcherie s'étendait sur une longueur de plus de 3 kilomètres. Au nord-est, c'était l'entrée dans le monde des morts où habitaient tous les fantômes. Les deux frères restaient jour et nuit dans cette pêcherie et passaient leur temps à surveiller tous les fantômes. S'il y avait des fantômes qui faisaient du mal aux gens, les deux frères les faisaient manger par les tigres. C'est pourquoi Huang Di demanda au peuple de graver les images de Shen Shu et Yu Lei sur du bois ou de les dessiner sur des feuilles et de les coller sur leurs portes pour qu'ils soient protégés contre les fantômes. Peu à peu, cette façon de faire est devenu un signe symbolique de lutte contre le mal en général. Et à la place de

l'image des frères Shen Shu et Yu Lei, les gens ont souvent mis également des animaux forts comme le tigre ou le lion pour combattre le mal, et aussi des images qui exprimaient de bons souhaits pour l'année suivante.



Fu Xi



Shen Shu et Yu Lei



Depuis la dynastie des Han (25-220), les peintures ne montraient pas seulement des images de dieux et de tigres, mais également de héros historiques. Tel était du roi Guan Chuan, de Liu Yue célèbre pour sa bravoure. Son image était habituellement utilisée comme motif dans les Nian Hua pour se préserver des maladies. Les plus célèbres caractères des dieux de porte durant la dynastie des Han incluait Shen Tu et Yu Lei.

Pour marquer les saisons, les gens accrochaient des Nian Hua également comme décoration pour rehausser l'ambiance festive. Les représentations de Nian Hua pouvaient être collées sur les portes, les fenêtres, les murs intérieurs ou extérieurs des maisons. En ce temps là, le terme de Nian Hua était encore informel.

Pendant la dynastie de Tang (618-995), l'image de dieux de porte, dans la tradition Nian Hua, comportait en principe trois personnages qui se partageaient l'espace de l'affiche : Zhong Kui (钟馗), Qin Qiong (秦琼) et Yuchi Gong (尉迟恭).

D'après une légende, un empereur de la dynastie des Tang était très malade. Un jour il fit un rêve : il était poursuivi par des fantômes et sa situation à ce moment-là était donc très dangereuse. Tout à coup, survint un héros de grande taille, barbu, portant un chapeau abîmé sur la tête. L'empereur lui demanda qui il était. Il répondit qu'il s'appelait Zhong Kui et qu'il était prêtre taoïste. Sa mission était d'enlever tout le mal présent dans ce monde. Puis l'empereur s'éveilla, complètement guéri. Il se souvenait très bien de son rêve, et demanda à un peintre très connu à l'époque de dessiner l'image de ce héros d'après ses propres souvenirs. Cette image fut distribuée à son peuple, comme celle du dieu de la porte dans Nian Hua.

Au sujet de Qin Qiong et Yuchi Gong, il y a aussi une légende assez intéressante qui se passe aussi pendant la Dynastie de Tang. L'empereur Tang Taizong faisait souvent des cauchemars et il croyait que c'était parce que des fantômes étaient entrés dans sa chambre. Il avait deux généraux très brave qui s'appelaient l'un Qin Qiong et l'autre Yuchi Gong. Les deux généraux lui dirent : « Nous n'avons pas peur des ennemis dans les guerres, nous ne nous inquiétons pas non plus des fantômes ». A partir de ce jour-là, ils montèrent la garde devant la chambre de l'empereur. Depuis ce jour, l'empereur Tang Taizong a bien dormi et n'a plus fait de cauchemars. Mais il comprenait bien que c'était très fatigant pour ses deux généraux de le garder toutes les nuits. Alors, il demanda aux peintres de dessiner les généraux et de coller leurs images sur la porte de sa chambre. Plus tard, le peuple imita l'empereur, c'est pourquoi dans Nian hua, l'image de Qin Qiong et de Yuchi GONG comme dieux de porte est aussi présente.

En fait, le concept de dieux de la porte était très flou pour les gens, mais leurs attentes étaient bien réelles. Ils choisissaient un général pour devenir le

dieu de leur porte en le priant de garder la paix et la sécurité de la maison ; ils choisissaient un intellectuel comme dieu de la porte et lui demandaient la sagesse de vivre et la chance de travailler à la cour royale etc. Par exemple, dans ce genre d'image, un dieu, toujours à forme humaine, porte dans sa main un fragment de la montagne Shou au milieu duquel se tient une sorte de grand pinceau fait avec des plumes. Qu'est-ce que cela signifie ? En langue chinoise, le pinceau de plume, en caractère « 笔 » se prononce de la même manière qu'un autre caractère « 比 » qui signifie en français « dépasser ». La montagne Shou symbolise une longue vie dans la culture chinoise. Cette image vise donc, en fait, à faire espérer aux gens une vie encore plus longue que celle de la Montagne Shou. En raison des spécificités de la langue chinoise, il y a de nombreuses possibilités pour exprimer une comparaison, un souhait, un rejet etc. grâce aux caractères et aux mythes que véhicule la culture chinoise. Tandis qu'il luttait contre la pauvreté et contre le mal, tandis qu'il priait pour obtenir le bonheur et la paix, le peuple a créé des images, véritables affiches, de dieux des portes aux formes très variées.

Le bouddhisme a été introduit en Chine durant la dynastie Sui (581-618) et a fleuri durant la dynastie Tang (618-907). Il est fondé sur un triple socle appelé les « *Trois Joyaux* » : pour résumer disons que les bouddhistes prennent refuge dans le Bouddha (le fondateur du bouddhisme), dans le Dharma (la doctrine du Bouddha) et dans le Sangha (la communauté des fidèles pour certains, l'Ordre monastique pour d'autres). Sa philosophie est la suivante : la souffrance naît du désir ou de l'envie. L'envie engendre le désir. Le désir, s'il n'est pas satisfait, engendre la tristesse, la frustration et la colère. En les supprimant tout deux, on réussit à atteindre le nirvana.

L'Empire Tang envoyait beaucoup de moines en Inde et recevait les moines étrangers en Chine. La traduction des ouvrages bouddhistes a été très étudiée. La plupart des écoles bouddhistes en Chine ont été créées ou développées surtout pendant cette dynastie-là. De plus, beaucoup de temples ont été construits. La majorité des membres de la famille royale étaient bouddhistes, par exemple, la Princesse Wencheng. Quand elle est partie se

marier avec le roi du Tibet , elle a emporté avec elle, en plus d'ouvrages en tous genres, des livres bouddhistes, pour en parler au Tibet.

Pour encourager les gens à croire que le bouddhisme adoucissait leur souffrance, les temples promouvaient leurs Gardes Protecteurs et leurs Seigneurs Célestes. Ils accrochaient les peintures de ces Dieux non seulement sur les portes des temples, mais aussi dans les buanderies et les cuisines.



Siddharta Gautama



Grâce du Bouddha

Avant la dynastie Tang, de telles oeuvres d'art étaient d'abord peintes et ensuite accrochées au dessus des portes. La gravure n'était utilisée que pour les Ecritures Saintes et les écrits de Guerre. Après la dynastie Song du Nord (960-1126 A.D), la gravure des dieux des portes fut introduite, les œuvres étaient produites sur des « stalles à encens ». Vers la fin de la dynastie des Qing (1644-1911), cependant, l'auteur Li Guang Ting, dans son livre «Xiang Yan Jie Yi », utilisa le premier l'expression Nian Hua. Ces peintures reflètent l'humeur joyeuse à la suite d'une bonne récolte et les enseignements

traditionnels de piété filiale, ainsi que les figures historiques et les intrigues extraites des opéras chinois. Un grand désir de bonheur et de paix, d'une vie tranquille, est sous-jacent à ces peintures.

3.2. Avant la fin du 19^{ème} siècle.

3.2.1. Le premier affichage imprimé.

Durant la Dynastie de Song au 11^{ème} siècle, une affiche publicitaire imprimée est apparue pour la première fois dans une ville de la province du Shandong, Jinan. Elle vantait la qualité des produits vendus dans une boutique d'aiguilles qui s'appelait Liuja Gongfu Zhenpu (刘家功夫针铺), et elle apportait des informations sur les modalités d'achat et sur les prix. C'est une affiche composée d'une image et d'un texte. C'est la première véritable affiche trouvée dans l'histoire chinoise. On peut la voir dans le Musée historique de la Chine à Pékin.



3.2.2. Goshi.

L'explication du mot « gaoshi » (告示) dans le dictionnaire franco-chinois est « proclamation officielle », « affiche ». C'est un genre de support de l'information qui existait depuis très longtemps et dont on ne peut pas dater la naissance. D'après certains anciens livres et documents historiques, il est apparu à l'époque des Royaumes combattants (de 475 à 221 avant J.C. 战国)

où la communication entre les royaumes était bien confirmée, et où les guerres étaient fréquentes. En raison des besoins commerciaux et politiques, le gaoshi a occupé une place importante dans la circulation des informations. Il transmettait les messages entre les cours royales, entre le gouvernement et le peuple et aussi entre les commerçants.

Le Goshi a été gravé au début sur du bois, et ensuite, de préférence sur un tissu comme la soie. Puis depuis la Dynastie de Tang, le papier qui venait d'être inventé lui a servi de support. Son utilisation s'est très vite répandue. Pendant la dynastie des Song, en particulier, le papier est devenu une chose courante, ce qui fut un événement très important pour le développement du gaoshi.

Il existait déjà plusieurs genres de gaoshi dans l'antiquité chinoise. Premièrement, le gaoshi royal. Il a été utilisé pour communiquer les messages de la cour royale aux fonctionnaires et au peuple.

3.3. De la fin du 19^{ème} siècle jusqu'à la fondation de la République chinoise du Peuple en 1949.

En 1840, la porte de la Chine a été ouverte par la force militaire de l'Angleterre. La guerre de l'Opium a commencé. Avant cette date, l'Empire chinois avait tendance à vivre en autarcie en refusant des contacts internationaux. Pendant les cent années suivantes, la Chine a toujours été en guerre : de 1840 à 1945, des guerres contre l'impérialisme étranger ; puis de 1945 à 1949, une guerre civile. La Chine a été partagée pendant longtemps par l'Angleterre, la France, l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, le Portugal, l'Autriche, le Pays bas, la Russie, les Etats-Unis et le Japon. Cherchant des solutions pour renforcer leur pays contre les étrangers, des intellectuels et des fonctionnaires chinois prévoyants commencèrent à développer les sciences occidentales en Chine. Sous la pression de puissances militaires, les Chinois progressaient dans leur apprentissage forcé de la modernité, afin d'être capables de se protéger. Des écoles enseignant les technologies

s'implantèrent. Le commerce avec les étrangers se développa très rapidement. Le gouvernement achetait surtout des armements modernes comme des bateaux, des canons etc. Et parmi les masses populaires, l'habillement, le savon et les cigarettes etc. étrangères devinrent à la mode.

Les affiches purement commerciales de la période pré-révolutionnaire furent créées pour des clients chinois ou étrangers. En toile de fond, l'ouverture forcée de la Chine au commerce européen transparaissait avec l'organisation de concessions étrangères.

Dans ce contexte historique, l'affiche chinoise commença véritablement à fleurir dans les grandes villes de la côte et principalement à Shanghai après la Première Guerre mondiale, avec l'expansion économique et la multiplication des produits de consommation liés à l'occupation étrangère. Surtout, les affiches purement commerciales, créées pour des clients chinois ou étrangers, étaient destinées avant tout à être accrochées à l'intérieur des boutiques ou des demeures. Elles empruntent à la tradition chinoise des calendriers illustrés et des images du Nouvel An. Grâce au développement des techniques d'impression lithographique introduites à partir de 1878 par les occidentaux, elles se multiplient à partir du début des années 1920.

Deux types d'images coexistent selon qu'ils vantent les produits nationaux ou étrangers : d'une part des scènes de la Chine ancienne, se référant à des moments particuliers de l'histoire du pays, de ses légendes ou de ses contes populaires, et d'autre part des scènes de la vie moderne où la femme souriante et aisée paraît être le principal vecteur des publicités.

Parmi les biens de consommation les plus couramment représentés, on trouve des affiches de marques de cigarettes, certaines vantant leurs bienfaits sur la santé des jeunes gens ou des personnes âgées, d'autres assurant même qu'elles rendent prospère... Les soins du corps arrivent ensuite, suivis de l'habillement, notamment des chaussures (chaussure de toile à la semelle de caoutchouc), de la mercerie et parfois de l'alimentation.

Il s'agit avant tout de vendre une multitude de produits populaires ou de première nécessité destinés aux masses, essentiellement urbaines et encore peu fortunées, à l'aide d'une imagerie où règnent le luxe et la joie de vivre.

A travers les affiches de ce temps-là, on remarque que le décalage entre les riches et les pauvres en Chine était énorme. D'un côté, les pauvres à la campagne vendaient leurs enfants pour avoir un morceau de pain, de l'autre côté, les produits de luxe se vendaient bien sur le marché chinois. D'un autre point de vue, la Chine était en pleine guerre. Certains chinois vivaient dans des conditions confortables et assez joyeuses, et d'autres connaissaient la souffrance très dure de l'incertitude, de la peur et du sang.



affiche1



affiche 2



Affiche 3



affiche 4

Affiche 1 : The New Asiatic Chemical Laboratory Ltd Shanghai, vers 1927
 En bas _ liste des produits cosmétiques et des produits médicaux injectables
 Imprimerie Si Da, rue Kun Shan, Shanghai
 57 cm x 76 cm

Affiche 2 : Fu Xing Tobacco Co., 1934
 L'armée de fer des cigarettes
 En bas_ calendrier de la république Chinoise et calendrier occidental
 53cm x 77 cm

Affiche 3 : Kwong Sang Hong Ltd Co, vers 1932
 À droite_ Parfum des deux sœurs, eau de Cologne, dentifrice, crème, parfum
 A gauche_ Crème capillaire (pour faire pousser les cheveux), parfum, poudre
 pour le dessous des bras, talc, vernis à ongles, eau de rose
 Imprimé par l'Atelier Da Ye, Shanghai
 52cm x 76 cm

Affiche 4 : la couverture d'un ancien calendrier chinois à Shanghai
 Imprimé en

3.4. 1949-1976 : Les affiches de propagande de la période maoïste.

En 1945, la Chine a gagné une guerre longue de 8 années contre le Japon. La même année, la guerre civile entre le parti communiste et le parti nationaliste commença. Dans des conditions au début beaucoup moins favorable, l'armée communiste gagna pourtant cette guerre en chassant les nationalistes dans l'île de Taïwan. Le fruit de cette victoire fut la fondation de la République Populaire de la Chine le 1^{er} octobre 1949.

Mao Zedong fut considéré par les chinois, pendant une vingtaine d'années, comme un dieu qui sauva la Chine d'une situation misérable. Les guerres avaient duré plus de cent ans et le peuple chinois était enchanté d'en sortir pour vivre enfin dans la paix. Ce fut l'une des raisons majeures qui firent de Mao Zedong un mythe à l'époque. Enthousiasmé, le peuple le vénéra.

Mais la paix ne dura pas longtemps. Mao Zedong exclut les dissidents du parti pour détenir seul le pouvoir et de nouveaux mouvements politiques sous sa direction remirent le peuple chinois dans la misère.

L'affiche, dans cette période maoïste, devint un moyen dominant de propagande du régime. Des millions d'affiches furent imprimées et placardées jusque dans les villages les plus reculés. L'évolution de l'affiche révolutionnaire, son traitement, les thèmes abordés, furent intimement liés aux événements intérieurs et extérieurs que connaissait la Chine à cette époque. Les affiches répondant aux préceptes du réalisme socialiste, «peindre avec des images vraies notre réalité », firent connaître les modèles exemplaires à imiter, répandirent les nouveaux slogans, lancèrent les campagnes d'éducation du peuple.

La Révolution culturelle fait l'une des plus grandes campagnes médiatiques vouées au culte de la personnalité. L'image de Mao était synonyme de transformation et de purification de tout ce qui était considéré comme «véhicule du capitalisme ».

Les images à vocation d'éducation, d'information et de motivation des masses étaient des outils ordinaires de propagande destinés à véhiculer les priorités du pouvoir, l'idéologie du Parti et à asseoir le culte de la personnalité de Mao.

3.4.1. Dazibao

Dazibao, terme chinois composé de trois caractères : *da* : «grand», *zi* : «caractère» et *bao* : «journal», au sens de «toute publication périodique destinée à un public donné ou traitant de questions relatives à un ou plusieurs domaines particuliers» (*Dictionnaire Hachette 2000*, p. 1015). D'après la signification de chaque caractère, *dazibao* se définit comme «un journal écrit en grands caractères». (Selon le *Petit Robert*, le terme est attesté en français en 1970).

Dazibao se définit comme en Chine, au XX^e siècle, comme un journal d'opinion indépendant, souvent manuscrit, affiché sur les murs pour informer le public, comportant du texte et/ou une représentation graphique.

Dans sa forme, le *dazibao* est un mode de communication très ancien. Dans la Chine antique, on collait au mur une feuille d'information pour le public, que ce fût un avis du gouvernement ou une affiche annonçant une séance de l'opéra traditionnel.

On trouve la première mention de *dazibao* au sens contemporain des caractères dans un article du *Quotidien du peuple* en février 1957. «Un ouvrier dans une mine de la province du Shanxi a collé un *dazibao* pour critiquer le travail de sa mine...». Mais à cette époque-là, le mot était encore rarement utilisé. Le 19 mai 1957, les étudiants de l'Université de Beijing ont collé leurs premiers *dazibaos*, mais les étudiants de l'Université du peuple les appelaient encore *gaoshi* (*gaoshi* correspondant au mot français «annonce») et non *dazibao*. C'est à partir du mouvement contre le parti des partisans de la droite

en 1958, que l'usage du *dazibao* s'est répandu. On avait besoin alors d'un outil pour critiquer fortement et au grand jour les hommes de droite. Pendant la Révolution Culturelle (1966-1976), le *dazibao* fut aussi un moyen révolutionnaire essentiel. Mais aujourd'hui, plus généralement, une affiche publicitaire ou des mots d'ordre placardés peuvent aussi être considérés comme appartenant au genre du *dazibao*.

La caractéristique principale du *dazibao* est sa «grandeur» : *da*. Cette caractéristique formelle rend presque incapable de reproduire les *dazibaos*, puisqu'il n'était pas facile d'en faire des photocopies.

D'autres caractéristiques ont conditionné le *dazibao* comme médium de communication :

Premièrement, il est encore plus facile à confectionner que les petits journaux imprimés : du papier, un pinceau et un peu de colle suffisent.

Deuxièmement, il est collé dans les endroits publics. Ainsi, les lecteurs réagissent vite.

Troisièmement, il suscite l'adhésion populaire.

Le *dazibao* n'a pas de limite quant à la longueur, ni au contenu (une déclaration, une annonce, un mot d'ordre, etc.). L'auteur n'est pas obligé de signer et peut garder l'anonymat. Pour critiquer les partisans de droite, certains ont commencé à coller des *dazibaos* qui dénonçaient leurs agissements. Le contenu était souvent fallacieux, et les critiques destructrices. En 1966, c'est le *dazibao* : « *Bombarder le quartier général numéro un de *dazibaos** », de Mao Zedong, qui a lancé la Révolution Culturelle.

Du point de vue générique, le *dazibao* se présente sous forme de déclaration, d'annonce, de lettre, de poème, de roman, de pièce de théâtre, etc. Le style en est varié, adoptant la poétique de l'essai, de la comparaison,

usant de la flatterie, etc. A cause de son utilisation pendant le mouvement contre la droite et pendant la Révolution Culturelle, sa fonction politique constitue sa motivation principale. La menace : «Si tu n'arrêtes pas, je vais te coller un dazibao» signifie : «Je vais t'attaquer publiquement».



3.5. De l'année 1976 jusqu'à aujourd'hui.

Mao Zedong est mort en 1976. Des membres du Parti communiste ont peu à peu pris la relève du pouvoir. La même année, la Révolution Culturelle s'est terminée. Même le parti communiste reconnaît aujourd'hui que ce mouvement politique était une faute complète ayant généré la misère pour tout le peuple chinois. Pendant ces dix ans, la Chine s'est fermée complètement et n'a pas du tout avancé. Pendant la même période, plusieurs pays dans le monde ont énormément évolué. La Chine a augmenté la distance qui la séparait des pays développés. Les catastrophes ne concernent pas seulement le domaine économique. Dans le domaine intellectuel, la Révolution Culturelle fut dramatique. Les traditions et l'ancienne culture ont été entièrement rejetées à cette époque. La peur d'ennuis politiques s'est développée dans la mentalité chinoise. La Révolution Culturelle a duré dix ans. Mais ses mauvaises influences durent encore, et se répercuteront sur plusieurs générations.

Après Mao Zedong, Deng Xiaoping est monté sur la scène politique chinoise et a joué un rôle très important pour la modernité chinoise. Il a créé sa théorie qui s'appelle « construire un socialisme aux caractéristiques chinoises ». Son idée était de développer l'économie de marché libre en

gardant un régime politique socialiste. Sous ce drapeau-là, l'économie capitaliste s'est étendue très rapidement. Nous en parlerons précisément dans la partie de la présentation du corpus de cette thèse.

Depuis le milieu des années 1980, pendant l'ouverture de la Chine au monde, une nouvelle génération de graphistes, attentive aux diverses créations internationales, est apparue. La réhabilitation de la publicité avait alors commencé. A la fois riches de la tradition picturale chinoise et empreintes des courants graphiques internationaux, les affiches à caractère culturel ou civique, sont le plus souvent le résultat de concours ou de recherches personnelles et leur tirage demeure encore limité. Les artistes de Shanghai, Beijing, Guangzhou, Shenzhen, Shantou, Hangzhou, Ningbo... travaillent ardemment à l'intégration de nouveaux concepts graphiques dans leurs propres créations : la photographie, le photo-montage, et l'outil informatique de manière générale, ainsi que l'utilisation de caractères typographiques internationaux, par le biais de l'anglais notamment, associés aux techniques chinoises traditionnelles (l'encre, la gravure, la peinture). Cela place ces graphistes au rang d'artistes contemporains internationaux, soucieux de leur environnement politique et socioculturel. L'ouverture de la Chine au monde a révélé, chez ces graphistes chinois, une prise de conscience, moteur de leur action artistique et leur a donné davantage de liberté dans le choix des sujets traités : les droits de l'Homme, la liberté de la presse, la lutte contre le SIDA, la préservation de l'environnement naturel, et également les manifestations culturelles.

L'affichage extérieur reste insignifiant en regard de l'activité publicitaire des grands médias que sont, la télévision, la radio, la presse et les magazines. L'ampleur de ce phénomène est proportionnelle à la situation des réseaux : 1000 stations de télévision, 900 radios, 1800 titres de journaux, 5700 titres de magazines. Cette réhabilitation de la publicité, menée par une politique d'encouragement du gouvernement, correspond à la mise en place d'une « économie de marché socialiste ».

Chapitre II

Présentation du corpus et Méthode d'analyse

1. La présentation du corpus

Nous avons choisi huit affiches chinoises des années 80 aux années 90 composant notre corpus pour la problématique « les figures de la conjonction et de la réunion ».

1.1. Les affiches institutionnelles chinoises.

Toutes ces affiches sont faites soit pour parler d'un thème culturel, soit pour une activité ou une idée culturelle et soit pour l'image de l'entreprise. Nous avons présenté auparavant les trois types proposés par François NENEL : l'affiche commerciale, l'affiche politique et l'affiche culturelle. Le point commun des dix affiches de ce corpus est qu'elles n'ont pas de but commercial. Elles ne servent pas à une vente directe de produits, elles sont là pour l'intérêt idéologique ou pour l'image d'une institution. Nous pourrions appeler les affiches du corpus des affiches institutionnelles, c'est-à-dire des affiches non commerciales, plutôt consacrées à transmettre une idée ou à ancrer dans les mentalités une bonne image de l'entreprise.

La Chine est un pays qui cherche depuis toujours à comprendre les relations quelles qu'elles soient. Cela peut concerner la relation entre l'homme et la nature, entre l'être humain et le Ciel, entre le Yin et le Yang etc. La finalité de ces relations se trouve toujours dans une harmonie, dans un ensemble. Il sera intéressant de découvrir les figures de la conjonction et de la réunion à travers l'affiche, qui est à la fois ancienne et moderne, et qui révèle, en tant qu'objet culturel, les idéologies de chaque époque.

L'analyse sémiotique nous amène à voir que les modalités de réunion et de conjonction des différents univers de valeurs se manifestent par des articulations originales des motifs convoqués. Déformation conjointe et

adaptation de deux formes l'une à l'autre, émergence et naissance des formes, combinaison impossible de formes, emboîtement de formes, adjonction d'un lien entre formes ressemblantes, se font soit selon des syntaxes conformes à la tradition, soit selon des combinaisons de motifs chinois et non chinois. C'est ce jeu de ruptures syntaxiques et de complémentarités ou d'identités formelles qui mettent en place les catégories sémantiques profondes sous-tendant les différents thèmes des affiches étudiées.

L'analyse sémiotique, posant l'affiche comme un « texte-occurrence »⁸, la révèle ici comme un espace de stratégies discursives. L'affiche chinoise entre certes dans une stratégie et un schéma de communication mondialement répandus, mais elle le fait à travers une démarche spécifique qui concilie les valeurs traditionnelles et les préoccupations de la société moderne. Ainsi parvient-elle à réaliser le lien entre le passé et le présent, entre le monde chinois et le reste du monde, entre l'intérieur et l'extérieur : afficher la rupture pour insister sur la continuité, la complémentarité et la ressemblance ou l'identité.

1.2. Les affiches de la fin des années 80 à la fin des années 90.

Les affiches que nous avons choisies dans le corpus datent des années 80 et 90. Ce sont les dix ans les plus intéressants et importants dans la vie économique et culturelle de la Chine.

L'ouverture au monde de la Chine, due au capitalisme économique, lui permet en effet de se développer rapidement à partir des années 80. Le gouvernement encourage « une partie du peuple chinois » à s'enrichir, car la croissance qui en résultera rejaillira sur tous ceux qui sont moins avancés. Les commerces privés sont autorisés par les autorités, et un nombre croissant de Chinois se lance dans ces 'opportunités' économiques. En raison de leur

⁸ Jean-Marie Floch. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Editions Hadès-Benamins. 1985. p.12

pauvreté, les Chinois ont longtemps éprouvé un sentiment d'insécurité. Désormais, la vie leur paraît plus sûre, car des moyens concrets de gagner de l'argent s'offrent à eux. L'un des axes politiques principaux du gouvernement chinois repose sur ce slogan : «La construction économique est au centre de tout ». Selon cette directive politique, le peuple cherche à réaliser des bénéfices économiques pour son pays. Mais il cherche également à améliorer ses propres conditions de vie : le système médical et le système social, qui sont encore peu développés, commencent à profiter de cette évolution économique stimulante. Au début des années 80, l'équilibre entre domaine économique et domaine culturel a été rompu en Chine. En effet, les réformes économiques ont eu un effet considérable. Les gens se sont enrichis en peu de temps, certains avec une facilité incroyable, en se lançant dans toutes sortes de commerces. C'est ce que nous révèle un dicton de cette époque, selon lequel les vendeurs d'œufs dans la rue sont plus riches que les spécialistes (scientifiques ou ingénieurs) qui fabriquent la bombe atomique. Ainsi, de toutes les activités professionnelles, celles qui sont en relation avec le domaine commercial attirent une majorité croissante de personnes. Ce phénomène se reflète jusque dans l'éducation : la Chine possédant peu d'universités en regard de son immense population, la concurrence est très forte pour y entrer. Des spécialités telles que l'économie ou le commerce international sont très difficiles d'accès, et presque aussitôt saturées au niveau des inscriptions. Par contre, les filières littéraires et scientifiques (telles que physique ou chimie), bien moins fréquentées, ne refusent pas de candidats.

1.2.1. La vague culturelle des années 80.

Avec les réformes économiques et l'ouverture de la Chine au monde, des difficultés sont apparues. Le nouveau système économique et culturel se juxtapose et se confronte tout à la fois à l'ancien. La culture chinoise traditionnelle, ancrée dans les mentalités depuis des millénaires, ne convient pas à l'économie de marché et à la société industrielle. Dès la fin du 19^{ème} siècle, des réformes furent initiées par la bureaucratie féodale et par les révolutionnaires. Mais elles n'ont pas suffi à faire émerger des mentalités

nouvelles, en phase avec l'industrie moderne. La Révolution Culturelle a encore renforcé toutes les faiblesses de la Chine. Mépris du commerce, travail de type bureaucratique, tels sont les aspects péjoratifs de la culture traditionnelle. Or, pour mettre en œuvre des réformes économiques, il faut instaurer des réformes culturelles. La libération économique entraîne à sa suite une libération d'ordre intellectuel : les gens émettent des avis, font des remarques, ils se mettent à réfléchir et à discuter sur tous les phénomènes sociaux.

Sous l'influence des conflits entre ancien et nouveau système, une nouvelle vague culturelle est apparue vers la fin des années 80. Elle s'est manifestée à l'occasion de multiples conférences et séminaires, abordant tous genres de réflexions, dans l'ensemble des établissements académiques de Chine. Les universités et les centres de recherche ont établi des équipes de travail, des associations culturelles ont vu le jour. Les sujets de discussion concernaient tous les aspects de la culture, et plus particulièrement la valeur de la culture traditionnelle chinoise. Des revues à caractère culturel furent créées en grand nombre, et de multiples articles furent publiés.

Voilà quatre caractéristiques propres à cette vague culturelle :

Premièrement : la généralité. Les sujets abordés étaient très variés. Ils ont repoussé les limites anciennes des recherches en sciences humaines. Des personnes de tous milieux s'y sont intéressées. La culture n'était plus réservée aux intellectuels, le peuple y prenait part. On peut la qualifier de culture de l'entreprise, de culture du tourisme, ou encore de culture de la consommation.

Deuxièmement : le réalisme. Cette vague culturelle fut étroitement liée à la vie quotidienne des gens au début des réformes économiques. Elle apportait des réponses aux questions qui se posaient fréquemment à cette période, et servait la politique d'essor économique.

Troisièmement : la profondeur. Les discussions ne s'arrêtaient plus à des considérations partielles ou superficielles sur tel ou tel phénomène. Par exemple, à la place de simples comparaisons entre cultures orientale et occidentale, visant à établir laquelle des deux est la meilleure, les gens firent des recherches plus profondes, ils réfléchirent à partir de points de vue divergents, ils ouvrirent en somme leur esprit.

Quatrièmement : la mondialisation. La Chine est entrée dans un contexte mondial, ce qui lui a permis de réfléchir aux problèmes de son peuple. Elle a tenté de concilier tradition et modernité. Cette époque est caractérisée par la mise en œuvre de réformes, et par l'ouverture du pays. Loin de s'isoler dans des recherches académiques, la Chine s'enrichit de l'apport des cultures étrangères. Les grands débats de cette époque ont également accueilli dans leur cercle des sinologues.

Cette vague culturelle s'est avérée dans l'ensemble positive pour la reconstruction culturelle du pays. Cependant, plusieurs écoles, dont certaines sont controversées, ont vu le jour :

- l'école pour l'occidentalisation complète de la Chine. Les adeptes de cette école préconisent une occidentalisation totale. Ils désirent suivre la voie capitaliste, en important en Chine toutes les technologies modernes, et en y implantant les régimes politiques de styles occidentaux.
- l'école pour la reconstruction totale de la Chine. Cette école propose l'abandon de toute la culture ancienne, de toutes les traditions, pour fonder une nouvelle culture chinoise à partir de la modernité et de l'actualité. Pour ses représentants, cela nécessite une destruction complète de la culture passée.
- l'école pour la renaissance du confucianisme. Ce dernier représente le «traditionalisme » au sein de cette nouvelle vague culturelle. Les

membres de cette école pensent que la solution aux problèmes de la société chinoise se trouve dans la tradition : il faut résoudre les problèmes culturels pour pouvoir résoudre les problèmes sociaux. Le confucianisme est la clé de la réussite.

1.2.2. La vogue des sciences et des arts chinois en Chine dans les années 90.

Depuis le début des années 90, la vogue des sciences et des arts chinois a commencé. Elle est due au développement de l'école pour la renaissance du confucianisme pendant la vague culturelle des années 80. Cette vogue se consacre à mettre en valeur les points positifs de l'ancienne culture chinoise. Le confucianisme est l'un des principaux représentants de la culture chinoise. Il est de nouveau beaucoup étudié. Autour du confucianisme, un grand nombre de colloques internationaux ont été organisés et les recherches se sont beaucoup développées.

Les gens essaient de restaurer les valeurs de l'ancienne culture chinoise et ils cherchent l'équilibre entre la tradition et la modernité. Est-il possible de la trouver ? La modernisation signifie en quelque sorte l'occidentalisation. Cette actualité sociale peut-elle convenir à une culture vieille de plusieurs milliers d'années ? Les spécialistes explorent des voies de recherche.

D'après certains, nous pouvons puiser des énergies pour la construction de la modernité dans le confucianisme, parce que celui-ci correspond à l'esprit scientifique de la modernité.

Par exemple, premièrement, le confucianisme parle de l'harmonie, de la stabilité, de l'ordre, de la justice, du droit et du devoir dans la société. Tout cela correspond à la construction moderne de la légalité. Deuxièmement, «le respect de l'indépendance et de la personnalité de l'individu » est un principe important dans le confucianisme, qui répondrait à la liberté individuelle dans la

société contemporaine. Les valeurs personnelles que recherche la société actuelle peuvent être explorées à travers les ressources spirituelles confucéennes. Troisièmement, les conceptions éthiques du confucianisme peut faire progresser la modernisation du pays. Celui-ci fait ressortir l'idée que les responsabilités d'ordre social ou historique engendrent de véritables forces spirituelles, qui encouragent le peuple à consacrer ses forces et son énergie à la construction de la société moderne chinoise. Cette morale pour l'intérêt d'un ensemble accélère l'évolution du pays. Quatrièmement, le confucianisme parle de «la nécessité de l'ouverture de l'esprit ». Cet aspect est primordial pour la réalisation de la modernité. Il faut développer la civilisation chinoise, ses acquis de l'histoire, tout en absorbant les fruits positifs des cultures étrangères pour avancer plus rapidement. Finalement, le confucianisme possède des notions positives pour la gestion moderne de l'entreprise. D'après ces spécialistes, beaucoup de ses principes pourraient s'appliquer à la gestion d'un groupe social ou économique pour établir une culture de l'entreprise.

La culture chinoise possède des qualités importantes. Mais avec elles, coexistent des points faibles, des défauts, issus de la longue histoire de la Chine. Il lui faut aussi s'adapter à l'actualité moderne, internationale et interculturelle. L'occidentalisation complète, avec abandon de la culture ancienne, ne serait pas applicable, et l'inverse non plus. Comment trouver l'équilibre entre les deux, c'est là une grande interrogation.

1.3. Typologie des affiches du corpus.

Nous avons eu au début un grand nombre d'affiches à la main. Tout au long de la première analyse générale, les trois oppositions thématiques « le naturel/le culturel », « la tradition/la modernité », et « l'orient/l'occident » se fréquentaient le plus souvent. Donc, nous avons décidé six affiches comme le corpus, qui représentent bien les trois oppositions thématiques. Au plan de l'expression, nous avons trois modes par lesquels les figures dans les cinq affiches se réalisent la conjonction :

- Pour le mode «déformation conjointe et adaptation de deux formes l'une à l'autre », nous avons:
L'affiche 1 : « le visage bi-facial ». Elle a été réalisée par Han Jiaying en 1996. L'affiche nous transmet le message fort – « la communication » – à travers une combinaison impossible de deux visages : oriental et occidental.
- Pour le mode «combinaison impossible de formes », nous avons:
L'affiche 2 : « la Plume ». Réalisée en 1997 par Han Binghua, l'image parle du thème de l'« harmonie ». La plume s'unit à la feuille dans une plante, à côté de laquelle se trouve une libellule. Cela signifie une harmonie de tous les êtres dans le monde.
- Pour le mode « émergence et naissance », nous avons :
Premièrement, les affiches 3 et 4: « le festival international du film à Hong Kong ». Les deux affiches séparées sont dans une série de publicité pour le festival international du film à Hongkong : elles sont placées l'une à côté de l'autre.
Deuxièmement, l'affiche 5: « l'eau ». Cette affiche a été réalisée sur ordinateur en 1996 par Zhang Dali et Tang Di. Elle est l'une des quatre affiches de la série sur le thème de « l'homme et la nature ». L'énonciateur exprime son point de vue sur la relation entre l'être humain et la nature : la nature est moi en tant que je suis la nature.
- Pour le mode « emboîtement des formes », nous avons :
L'affiche 6 : « Galerie de peinture ». C'est une affiche faite en 1998 pour une exposition de la peinture chinoise dans une galerie d'art allemand.

2. Méthode d'analyse

2.1. Introduction.

La définition de l' « affiche » que nous avons présentée ci-dessus convient au schéma de la communication linguistique qui se définit « par ses trois fonctions d'expression (du point de vue du destinataire), d'appel (du point de vue du destinataire), et de représentation (qui renvoie au référent ou au contexte) »⁹. « la communication verbal repose sur six facteurs : le destinataire et le destinataire, le message transmis de l'un à l'autre, le contexte (ou référent) – verbal ou verbalisable – sur lequel porte le message, le code (plus ou moins commun aux actants de la communication) grâce auquel est communiqué le message, et enfin le contact qui repose à la fois sur un canal physique et une connexion psychologique »¹⁰.

L'affiche reste, à cet égard, l'un des médias, des supports de communication privilégiés des cultures modernes. Aussi à travers l'affiche, les chinois communiquent des messages de différente nature à des destinataires définis. Si « communiquer c'est d'abord avoir en commun »¹¹, alors l'affiche chinoise traduit les points communs unissant les chinois dans leur culture spécifique. Elle est un lieu où leurs représentations, leurs organisations culturelles, leurs intérêts et valeurs peuvent se matérialiser et manifester leur cohérence.

2.2. La sémiotique et l'affiche.

L'affiche publicitaire, en tant qu'un support de la communication, porte un regard sur sa manière de construire une signification, et sur les notions subjectives qui entrent en jeu. La sémiotique est une science de l'interprétation

⁹ Cf. A.J. Greimas et J.Courtés, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette livre, Paris, 1993. p.45

¹⁰ Cf. A.J. Greimas et J.Courtés *op.cit.*, p.45

¹¹ Cf. Daniel Bougnoux, *Introduction aux sciences de la communication*, La Découverte, Paris, 2002.

et de la production des ensembles signifiants, des textes, des discours, des pratiques etc.

Elle apporte à la communication et à l'information « des outils d'analyse sur la forme et le sens des messages et de leur environnement, à l'intérieur de cadres de signification qui impliquent des sujets, l'image qu'il se font d'eux-mêmes comme acteurs, au cours de situations et d'espaces sociaux, symboliques »¹². A travers une démarche à d'inspiration sémiopragmatique, il est intéressant d'élaborer une trajectoire du signe (l'expression) au sens (le contenu).

Dans cette thèse, nous allons découvrir l'application de la production sociale du sens, dans laquelle s'expose un « déplacement d'intérêt des notions de code ou de signe, à celles de forme expressive et de signification qui supposent un rapport actif au sens »¹³.

L'affiche ne renvoie pas à une simple « transmission », mais plutôt à des niveaux de référence plus abstraits, construits dans l'interaction. Ces derniers concernent le sujet : « intersubjectivité », le discours : « interdiscursivité » et l'énonciation « inter-énonciation », et participent d'un complexe de production du sens. C'est ainsi que l'affiche correspond à une représentation de soi, des autres, du monde et du langage. La définition de l'image est à distinguer de celles du visuel et de l'iconique. Le langage visuel désigne l'image destinée à être vue, qu'elle soit sans profondeur, en deux ou en trois dimensions. L'iconique (qui se différencie du plastique et du visuel), désigne l'inscription du message visuel sur un support matériel. Le message iconique peut provenir d'une image cinématographique, photographique, télévisuelle. Cependant, le concept d'icône est totalement indépendant de la nature physique du médium. L'iconisme peut être visuel, mais aussi sonore (le bruitage, la musique narrative, le discours rapporté) voire tactile ou olfactif, car

¹² Jean-Jacques Boutaud, *Sémiotique et Communication, Du signe au sens*, l'Harmattan, Paris, 1998, p.10.

¹³ Jean-Jacques Boutaud, *op.cit.*, p.10

il est avant tout sensoriel. La correspondance non univoque entre la manifestation visuelle et les autres manifestations sensorielles, peut être décrite en termes de « faits synesthésiques dans la perception de l'image »¹⁴, c'est-à-dire de perception simultanée. L'image quant à elle est délicate à définir, tant elle véhicule de notions : elle renvoie à l'imagerie matérielle et technique, à l'imagerie psychologique et symbolique, mais surtout, elle est « un sujet [...], un processus symbolique qui finit par se confondre avec l'expérience humaine »¹⁵. Aucun modèle pré-défini n'est en mesure de l'appréhender dans toute sa diversité et dans son ensemble. Ce que la linguistique peut apporter à une théorie de l'image, c'est « une empreinte conceptuelle qui ne la condamne pas pour autant à une reprise aveugle des notions de code, système, signe »¹⁶, et qui tient compte de sa spécificité. Nous nous proposons, à travers plusieurs analyses d'image, de considérer en priorité tantôt la forme signifiante, qui renvoie au plan de l'expression, et tantôt la figure rhétorique du signifié, qui renvoie au plan du contenu.

Dans nos analyses des affiches, nous nous intéresserons à l'organisation signifiante, construite, que l'homme fait de son expérience. En centrant les affiches sur la signification, en se bâtissant sur les fondations sémiotiques des relations entre niveaux théoriques de production du sens, cette thèse essaie de donner des éléments pour la compréhension des affiches chinoises : les différentes formes dans l'univers social, culturel, symbolique, du sens.

La méthode sémiotique dans cette thèse consiste à découvrir la construction de la signification dans le contexte pragmatique et intersubjectif, à partir des analyses des affiches publicitaires chinoises. Il s'agit alors de mettre au point et d'appliquer le mode sémiotique d'entrée dans la manipulation et les jeux du sens.

¹⁴ Jean-Jacques Boutaud, *op.cit.*, p.178

¹⁵ Jean-Jacques Boutaud, *op.cit.*, p.178

¹⁶ Jean-Jacques Boutaud, *op.cit.*, p.179

2.3. Les plans et niveaux des langages.

Tout langage possède deux plans : le plan de l'expression et le plan du contenu. Autrement dit, le plan du signifiant et le plan du signifié.

Le langage sélectionne des qualités sensibles, et il les articule par des écarts différentiels : par des écarts qui révèlent ce qui les différencie entre elles, ce qui permet de les reconnaître chacune dans sa spécificité, dans sa singularité. Chaque culture a sa façon de penser le monde. La signification naît des écarts différentiels grâce auxquels elle ordonne et elle enchaîne idées et récits.

Le langage renvoie toujours au référent : le monde réel, ou le contexte de communication. D'après Saussure¹⁷, la relation entre le langage et l'univers référentiel est une relation arbitraire (quel que soit le langage : un dessin de femme est aussi arbitraire, même s'il est très fidèle, que des mots choisis pour décrire cette femme).

Nous pouvons étudier séparément les deux plans pour voir comment chacun est réalisé à partir des possibilités offertes par le jeu des écarts différentiels. En analysant les écarts différentiels entre les langages des différentes sociétés, la sémiotique analyse les croyances, les sentiments et les attitudes de ces sociétés à travers leurs langages (verbal, visuel, gestuel etc.). S'il n'y avait pas de différences, si tout était identique, il n'y aurait pas de sens, car le sens naît grâce aux écarts différentiels.

Pour la sémiotique, la signification, c'est-à-dire l'articulation du sens, n'est pas liée à l'intention de transmettre un message, elle n'est pas réduite au phénomène de la communication. Il faut l'étudier de manière indépendante, au niveau de sa structure, afin d'observer comment l'homme social organise son expérience. La sémiotique permet d'étudier de manière autonome les deux faces du signe : signifiant, signifié, pour voir comment chacune est réalisée.

¹⁷ Cf. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968.

Les codes qui permettent d'effectuer l'analyse ne sont pas des fins en soi, ce sont des moyens offerts au sémioticien pour aller plus loin dans sa recherche.

Les « écarts différentiels », de la forme et de la substance, sont présents au niveau des deux plans du langage et ils les constituent. D'après Saussure¹⁸, ce sont les différences qui permettent d'identifier, de reconnaître chaque élément. Selon Hjelmslev, les écarts différentiels qui existent à l'intérieur d'un plan du langage peuvent être répartis selon deux grandes familles : soit ils appartiennent à la famille de la « forme », soit à celle de la « substance ».

La substance, c'est la matière première, le support à partir duquel la forme va naître. Cette matière première peut être une matière sensible (substance de l'expression : toucher, vue, ouïe, odorat, goût), ou une matière conceptuelle : la substance du contenu. Par exemple, d'après Hjelmslev, une sorte de « nébuleuse » sémantique originelle, un continuum amphore de signification (comparable au continuum visuel précédemment évoqué : le long trait noir continu).

Alors, la substance du contenu, c'est une idée imprécise, indicible, qui peut être appréhendée par différentes formes du contenu selon les cultures ou les individus. Un exemple dans *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*¹⁹, Floch rappelle que pour un même univers sémantique donné, l'univers sémantique de la couleur, il existe plusieurs articulations sémantiques différentes, selon la culture : le français divise le spectre de la couleur en six parties : indigo, bleu, vert, jaune, orange, rouge. Le bassa, langue du Libéria, le divise en deux parties : hui (indigo, bleu et vert) et ziza (jaune, orange et rouge). Pourtant, la perception visuelle des couleurs est la même. C'est

¹⁸ Cf. Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968

¹⁹ Jean-Maire Floch, Editions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985

seulement la manière dont la langue classe ou structure les couleurs qui est différente.

Il faut retenir que la substance du contenu est présupposée (on présuppose, par exemple, l'idée de « couleur ») mais qu'elle ne peut être nommée. Seule la forme du contenu (par exemple, la division en deux parties ou en six parties du spectre de la couleur) permet d'appréhender la substance du contenu (l'idée de « couleur ») : on peut nommer et reconnaître les couleurs : l'indigo, le bleu, le vert, le jaune, l'orange, le rouge, et à partir de là, on peut appréhender l'idée de « couleur ». Donc, alors que l'on peut appréhender la substance de l'expression par la sensation, on ne peut que présupposer la substance du contenu, mais c'est la forme du contenu qui permet d'appréhender cette substance que l'on avait présupposée.

La forme, c'est l'organisation invariante et purement relationnelle d'un plan du langage. Cette matière organisée, ordonnée, peut être une matière sensible, c'est-à-dire la forme de l'expression, ou une matière conceptuelle : la forme du contenu. La forme, donc, c'est cette mise en forme, cette articulation de la substance, du matériau, qui produit de la signification. En sémiotique, c'est la forme qui est signifiante.

La connotation d'un langage, c'est la tonalité, la couleur propre d'un langage, qui révèle le système de valeurs, les croyances, de la société qui l'adopte. C'est une sorte de langage second, comme une empreinte, un parfum, une signature qui englobe et qui détermine l'ensemble du langage, et qui lui donne sa coloration propre, son identité singulière, son caractère original. C'est comme un accent dans une langue parlée, mais les accents établissent des groupes sociaux, des groupes d'individus, qui se distinguent les uns des autres, par leurs caractères propres, singuliers.

Ainsi, la connotation englobe les deux plans du langage, qui deviennent le plan de l'expression de cette connotation, ou de ce langage second. Le plan du contenu de cette connotation, ou de ce langage second, est constitué par

l'ensemble des jugements, des attitudes, des pratiques langagières qu'adopte la société concernée.

2.4. Le parcours génératif de la signification

Le but de la sémiotique, c'est d'élaborer une théorie de la signification qui puisse rendre compte de tous les langages, en tant qu'ils sont tous des objets signifiants.

En 20 ans, la sémiotique a élaboré un modèle à partir duquel elle peut représenter la manière dont tout langage produit du sens. Il s'agit du parcours génératif de la signification : c'est un modèle qui permet de disposer de manière ordonnée les étapes successives par lesquelles passe la signification. En effet, la signification passe par plusieurs étapes pour s'enrichir : elle est tout d'abord simple et abstraite (c'est la toute première différence entre deux termes, ou le tout premier écart différentiel entre deux unités, qui crée du sens), puis elle devient complexe et concrète (ce sont les multiples articulations textuelles, gestuelles ou picturales qui manifestent les œuvres les plus riches et les plus concrètes).

Le terme de « parcours » désigne un mouvement, une dynamique, qui impliquent un point de départ et un point d'arrivée.

Le terme de « génératif » désigne le mode de production du sens, la constitution du sens, qui implique un début (l'articulation minimale du sens) et une fin, un accomplissement (le plan de l'expression).

Ainsi, les structures les plus simples (les articulations minimales du sens) génèrent des structures plus complexes (le plan de l'expression).

« Le point de vue génératif, c'est celui selon lequel les structures complexes se constituent à partir de structures plus simples ».²⁰

²⁰ J.Courtés *Analyse Sémiotique du Discours*, Hachette supérieur, 1995, p.137

« Le parcours génératif va de la forme minimale du sens à son expansion la plus grande »²¹

« Avec le parcours génératif, la signification prend comme point de départ une instance élémentaire puis, par un jeu de complexifications et d'enrichissement variés, accède à l'instance visée qui se situe à un niveau supérieur ».²²

Tout énoncé (linguistique, visuel ou gestuel) implique une énonciation. L'énonciateur utilise un système de signification pour produire son énoncé. Ce système de signification lui offre des virtualités taxinomiques et des virtualités syntaxiques (la taxinomie, c'est la classification d'éléments concernant un domaine, c'est la construction d'unités de sens ; et la syntaxe, c'est l'ensemble des règles de mise en relation permettant d'enchaîner les unités les unes aux autres. Les virtualités, ce sont les possibles, les potentialités : ce qui n'existe pas encore, mais qui peut exister, qui est en attente d'existence). L'énonciation, c'est la prise en charge par l'énonciateur de ces virtualités.

Nous l'avons vu, le parcours génératif de la signification est un modèle qui permet de représenter les étapes successives de la production du sens. On distingue deux grands types d'étapes : les structures sémio-narratives et les structures discursives.

- Les structures sémio-narratives, ce sont les virtualités offertes par le système que prend en charge et qu'exploite (les virtualités taxinomiques, c'est-à-dire les virtualités de classement d'un ensemble d'éléments ; et les virtualités syntaxiques, c'est-à-dire les virtualités de mise en ordre de cet ensemble d'éléments). Elles sont antérieures aux structures discursives.

²¹ J.Courtés *Analyse Sémiotique du Discours* Hachette supérieur ,1995 p.152

²²J.Courtés *Analyse Sémiotique du Discours op.cit* p.137.

- Les structures discursives, ce sont les étapes par lesquelles passe la signification à partir du moment où l'énonciataire sélectionne et ordonne ces virtualités offertes par le système (virtualités, que sont les structures sémio-narratives) : là, le narrateur fixe les grandes oppositions qui constituent son œuvre ; il les rend homogènes. Il choisit de faire remplir telle fonction narrative par tel(s) personnage(s) ; il choisit de donner à son énoncé un caractère abstrait ou au contraire figuratif.

Il faut distinguer deux niveaux dans les structures sémio-narratives : le niveau fondamental et le niveau superficiel :

- Au niveau fondamental : mise en place des « différentes différences » qui fondent la signification ; détermination des règles qui permettront les transformations, les changements des positions établies. Carré sémiotique
- Au niveau superficiel : conversion (transformation) de ces relations et de ces transformations en énoncés de « faire » et d'« état », avec leurs combinaisons et enchaînements. La narrativité, les actants

Pour la sémiotique, aucun renseignement extérieur, aucune connaissance extérieure sur l'énonciateur et sur l'énonciataire n'entrent en jeu. Seul le langage (le texte, l'image ou le geste) étudié en lui-même peut impliquer un renseignement sur l'énonciateur ou sur l'énonciataire (leur idéologie, leur compétence).

Le parcours génératif de la signification est représenté par une coupe géologique :

Surface	<p align="center">Structures textuelles</p> <p>La signification est réalisée, elle est « réunie » au plan de l'expression pour se réaliser. Elle est manifestée, elle apparaît.</p>	<p align="center">3^{ème} mode d'existence sémiotique : la réalisation</p>
Couche intermédiaire	<p align="center">Structures discursives</p> <p>Les virtualités de la signification sont actualisées par l'énonciateur.</p>	<p align="center">2^{ème} mode d'existence sémiotique : l'actualisation</p>
Couche profonde	<p align="center">Structures sémio-narratives</p> <p>La signification existe à un niveau virtuel qui n'est pas encore concret, réel, qui n'est pas encore actualisé.</p>	<p align="center">1^{er} mode d'existence sémiotique : la virtualité.</p>

En philosophie, l'actualisation, c'est le passage de la virtualité à la réalité, de la puissance à l'acte.

2.5. Le carré sémiotique.

D'après Saussure, il n'y a pas de sens que dans la différence ; et d'après Hjelmslev, la langue est un système de relations et non un système de signes.

Quels sont les divers types de différences possibles qui vont créer le sens ?

Ce sont les divers types de relations qui unissent entre eux les termes d'une même catégorie sémiotique, d'une même structure.

Pour la sémiotique, les relations sont premières ; les termes ne sont jamais que des interactions de relations ». Les relations (relations de contrariété, de contradiction, de complémentarité...) représentent un parcours bien établi, fixe, immuable : c'est toujours le même parcours, ou le même moule. Les termes, eux, sont interchangeable sur ce parcours, ils viennent prendre place sur les points d'intersection qui établissent le passage, la transformation, d'un type de relation à un autre.

Le carré sémiotique permet de représenter ces relations : une même catégorie sémantique (la catégorie de la sexualité par exemple) est composée de traits distinctifs qui entretiennent entre eux les divers types de relations possible :

- La relation de contrariété, ou relation qualitative : masculin/féminin, ce sont des contraires. Chacun des deux termes présuppose l'autre et les deux termes peuvent être présents de manière concomitante.
- La relation de contradiction, ou relation privative : féminin/non féminin ou masculin/non masculin. Ce sont des contradictions. Les deux termes ne peuvent pas coexister, et cette relation de contradiction correspond à une opération de négation.
- La relation de complémentarité : non féminin/masculin ou non masculin/féminin. Ce sont des complémentaires. Cette relation de complémentarité correspond à une relation d'assertion.

Ici, le carré sémiotique rend compte de l'organisation relationnelle de la catégorie de la sexualité, des différents états sexuels. Les quatre termes du carré sémiotique sont manifestés par les quatre états sexuels suivants :

- Le terme masculin : « homme »
- Le terme féminin : « femme »
- Le terme non-masculin : -
- Le terme non-féminin : -
- Le terme complexe masculin+féminin : « termaphodite »

- Le terme complexe non-masculin+non-féminin : « ange ».

Donc, « masculin » et « féminin » sont des termes appelés « contraires ». « Non-masculin » et « non-féminin » sont des termes appelés subcontraires. « Masculin+féminin » et « non-masculin+non-féminin » sont des termes appelés complexes.

Les quatre termes sont des intersections, des aboutissements de relations (le contraire du terme masculin aboutit au féminin, le contradictoire du terme féminin aboutit au non-féminin, le complémentaire du terme non-féminin aboutit au masculin).

Le carré offre déjà les conditions minimales d'un discours : il est un réseau de relations ; il est également une suite virtuelle d'opérations ordonnées.

Les états sexuels positionnés sur le carré manifestent les termes contraires (masculin et féminin) et les termes complexes (masculin+féminin et non-masculin + non féminin). Ils ne manifestent pas les termes subcontraires (non-masculin et non-féminin). Le carré sémiotique articule un micro-univers sémantique, dans lequel les termes appelés subcontraires peuvent ne pas être manifestés dans telle langue ou dans telle culture.

Le micro-univers sémantique qu'articule le carré sémiotique est un univers homogène, où tous les termes sont en quelque sorte sur le même plan. Il s'agit ici des divers états d'une sexualité « naturelle » : homme, l'état d' « eunuque » pourrait manifester le terme non masculin, puisque l'eunuque est privé de ses attributs masculins. Mais l'état d'eunuque renvoie à une sexualité produite par l'homme, et non à une sexualité naturelle : un homme ne naît pas eunuque. Donc l'état d'eunuque ne peut entrer dans l'univers homogène des états d'une sexualité « naturelle ».

Lorsque les termes du micro-univers sémantique qu'articule le carré sémiotique se retrouvent tout au long d'un discours, on dit qu'ils sont isotopiques.

Le carré sémiotique permet d'organiser la cohérence d'un univers conceptuel, c'est-à-dire d'un univers idéal, qui n'existe pas encore, mais que les différents états du micro-univers sémantique correspondant vont venir manifester.

Le carré sémiotique permet de prévoir les parcours que peut emprunter le sens, et les positions logiquement présentes mais non encore exploitées qu'il peut invertir.

Les quatre termes (thèmes, qui peuvent être soit des images, concepts, expressions...) positionnés sur le carré sont toujours situés dans des relations logiques et sémantiques définies. La catégorie sémantique, ou le micro-univers sémantique, qui viendra manifester ces quatre termes devra être compatible. Un même mot dans cette catégorie sémantique pourra peut-être manifester, dans un discours, deux positions logiques contraires, voire contradictoires.

2.6. La narrativité

Dans le parcours génératif de la signification, la narrativité représente le niveau superficiel des structures sémio-narratives. Les structures sémio-narratives correspondent à l'organisation de l'énoncé avant que cette organisation ne soit prise en charge par l'énonciation (l'organisation des virtualités taxinomiques et des virtualités syntaxiques). Ces structures sémio-narratives possèdent deux niveaux : le niveau fondamental, ou profond, qui correspond au carré sémiotique, et où les divers types de relations entre les termes sont mises en place ; et le niveau superficiel, qui correspond à la narrativité, et où les divers types de relations mises en place deviennent des manques ou des pertes, des acquis ou des gains. Les divers transformations

possibles, dans le carré sémiotique, permettent de passer d'une relation à un autre, deviennent, dans la narrativité, des performances. Et les opérateurs de ces transformations, dans le carré sémiotique deviennent dans la narrativité des sujets.

Carré sémiotique	Narrativité
Positionnement des relations	Relations converties en manques ou en pertes en acquis ou en gains (énoncé).
Transformations, changements des positions établies.	Transformations converties en performances (énoncé de faire)
Opérateurs de ces transformations	Sujets (énoncé d'état)

La narrativité (ou le niveau superficiel des structures sémio-narratives) est la version dynamisée et « humanisée » du carré sémiotique (ou du niveau fondamental des structures sémio-narratives). Elle est la suite ordonnée des situations (des états) et des actions (des transformations) qui traversent l'énoncé.

Chaque état peut être défini comme la relation d'un sujet à un objet. Dans un récit, les objets circulent : il y a donc une succession d'états différents. Le Programme Narratif, c'est l'unité élémentaire de narrativité, constituée d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état : faire-être, c'est le minimum pour qu'il y ait récit.

La sémiotique représente la manière dont un récit s'organise, à l'aide d'un schéma narratif et d'un modèle actantiel :

- Le schéma narratif est un modèle qui représente l'organisation sous-jacente du récit et qui se présente comme une suite ordonnée, comme un enchaînement : les deux termes encadrant une action sont la manipulation (terme initial) et le jugement (terme final).

La manipulation aboutit à un contrat préalable à l'action, contrat qu'il faut remplir au rompre.

L'action du récit est déterminée par la compétence du sujet à réaliser le contrat.

La compétence du sujet est impliquée dans la performance qu'il doit réaliser, dans la qualité de son action.

La performance réalisée par le sujet peut faire l'objet d'un jugement.

Le jugement aboutit à une sanction, positive ou négative, en fonction de la conformité de la performance par rapport au contrat.

- Le modèle actantiel est l'organisation relationnelle des personnages, les actants, définis par leur participation même au schéma narratif :

Deux relations fondamentales peuvent être distinguées, la relation sujet/objet et la relation destinataire/destinataire.

Ainsi, quatre actants de la narration peuvent être distingués : le sujet, en quête de l'objet ; et le destinataire, à même de donner l'objet désiré au destinataire.

La relation sujet/objet est une relation de visée, de quête, elle crée la tension nécessaire à l'endanchement du récit.

La relation destinataire/destinataire est une relation de communication de l'objet, elle est asymétrique, car le destinataire peut ne pas avoir à se priver d'un objet pour en faire bénéficier le destinataire.

La construction de la représentation du récit en sémiotique est plutôt abstraite (pas de notion d'espace et de temps, pas de référence à la condition sociale ou à la psychologie des personnages). C'est ainsi que l'analyse sémiotique peut viser l'universalité.

Au niveau de la performance du sujet, qui prend souvent le caractère d'une épreuve, l'analyse sémiotique a dédoublé le schéma narratif pour rendre compte de la structure polémique des récits (elle ne privilège pas seulement le héros, elle inclut le traître). C'est ainsi qu'elle peut viser l'objectivité :

- sujet et anti-sujet
- destinataire et anti-destinataire
- adjuvant : qui aide le sujet ; et opposant : qui soutient l'action de l'anti-sujet.

Au niveau de la compétence du sujet, et de tous les actants, l'analyse sémiotique a appliqué la notion de modalité (vouloir, devoir, pouvoir, savoir).

En effet, la performance est considérée comme un faire. Or, la performance du sujet implique une compétence, qui est à concevoir comme la combinaison d'un vouloir-faire, d'un devoir-faire, d'un savoir-faire et d'un pouvoir-faire préalables.

Ces modalités peuvent être figurées :

- Vouloir-faire : désirs ou volonté.
- Devoir-faire : obligations ou respect de la loi.
- Savoir-faire : connaissances ou expérience.
- Pouvoir-faire : moyens ou puissance physique.

La compétence peut être définie par la hiérarchie et l'ordre d'acquisition de ces modalités.

L'approche modale de la compétence permet de suivre pas à pas « l'histoire des personnages » et de reconnaître la situation de n'importe quel actant à chaque étape de son parcours narratif. (Par exemple, à telle étape, le sujet est sujet selon le vouloir, ou selon le pouvoir). Ces « instantanés » modaux des actants sont appelés des rôles actantiels.

Au niveau de l'être lui-même (l'état), l'analyse sémiotique fait intervenir la modalité de la véridiction. (Le faire est modalisé en vouloir, devoir savoir, pouvoir.)

L'être peut être modalisé en déterminant l'appréciation que l'on porte sur lui : on relie un être et un paraître, et c'est le jeu des réalités et des apparences qui s'ouvre.

On parle alors des rôles actantiels véridictaires :

- Le vrai (ou révélé) : être et paraître
- Le faux (ou démasqué) : non-être et non-paraître
- Le secret : être et non paraître
- La mensonger : non-être et paraître

2.7. La mise en discours

La mise en discours, c'est la prise en charge par l'énonciateur des structures sémio-narratives, une fois que leurs virtualités ont été mises en place (au niveau profond avec le carré sémiotique, et au niveau superficiel avec la narrativité). La mise en discours constitue donc le passage aux structures discursives.

L'énonciateur produit le discours, il met en scène ce spectacle qu'est le discours. Aucun des personnes de la fiction n'est l'énonciateur. Pourtant, de manière conventionnelle, l'instance de l'énonciation peut-être figurée dans une fiction :

- Au niveau de la personne, avec le « je »
- Au niveau spatial, avec l' « ici »
- Au niveau temporel, avec le « maintenant »

A l'inverse, l'énonciateur peut créer un univers de fiction hors de l'instance d'où il parle, en projetant un actant, un espace et un temps.

Ainsi, la mise en discours, c'est la mise en place du dispositif d'acteur, du cadre spatial et du cadre temporel, où vont pouvoir s'investir les actants et

les parcours narratifs : à partir de l'instance d'où il parle, l'énonciateur procède au débrayage d'un univers fictif et utopique, puis ensuite à l'embrayage de cet univers, dans l'intention de faire croire à sa réalité.

Mais la mise en discours, c'est aussi la mise en place, à partir d'un discours narratif abstrait, d'un parcours thématique puis d'un parcours figuratif. Cette mise en place se réalise à l'aide d'investissement sémantique de plus en plus complexes et particularisants. Exemple :

- Parcours narratif, abstrait : un sujet est en quête d'un objet, la « liberté ».
- Parcours thématique, moins abstrait : dans le discours, la liberté est représentée par une « évasion », elle est spatialisée.
- Parcours figuratif : dans la thématique de l'évasion, apparaissent des « grilles sciées », des « chevauchées », des « embarquements », des « lampes merveilleuses », des « tapis volants ».

Ainsi, l'analyse sémiotique tente de repérer, tout au long du récit, de tels parcours, et d'en extraire les rôles thématiques.

Dans l'exemple suivant : « on reconnut le jeune homme sous son déguisement et on le remit en cellule », nous avons le rôle thématique : l'évadé, et le rôle actantiel : le personnage découvert. Le « jeune homme » -- l'acteur—réunit donc deux rôles, un rôle actantiel et un rôle thématique.

A partir de la figurativité que l'énonciateur peut installer dans son discours, on retrouve le concept d'isotopie (concept fondamental en sémiotique). Un même mot, « toilettes », peut renvoyer à une isotopie culturelle, vestimentaire (les toilettes peuvent désigner les habits) et à une isotopie naturelle (les toilettes peuvent désigner les WC).

Deux isotopies peuvent être connectées, on parle alors de discours bi-isotopiques, c'est-à-dire un seul discours en contient deux en réalité.

2.8. L'espace de l'énonciation

L'énonciation est le point de départ de l'analyse sémiotique. Il s'agit de mettre à jour les stratégies exploitées dans la production et dans l'interprétation des « objets sémiotiques » (ou « ensembles signifiants »). La sémiotique part du discours lui-même et s'en tient au texte seul. Elle ne met pas dans un premier temps en scène comme la littérature le fait souvent, le contexte historique ou la biographie de l'énonciateur etc. Cela ne concerne pas seulement le domaine linguistique, mais aussi le domaine visuel, socioculturel etc.

Nous pouvons identifier les espaces énonciatifs suivants :

- l'espace hétérotopique environnant : l'espace dont le bord délimite l'univers contextuel et l'univers sémiotique.
- l'espace paratopique, selon Greimas et Courtés, « l'espace où se déroule les épreuves préparatoires, où s'acquièrent les compétences tant sur la dimension pragmatique que sur la dimension cognitive »²³.
- l'espace diatopique : l'espace de passage immédiat, permettant un accès accéléré à l'espace utopique.
- l'espace utopique, l'espace où « se réalisent les performances »²⁴, correspond au processus d'agencement entre les divers éléments topologiques et chromatiques, en vue de la constitution plastique d'une « homogénéité hétérogène » susceptible d'accueillir un investissement iconique et d'héberger un discours rhétorique.

²³ Greimas A.J., & Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, collection « Hachette Université Linguistique », Paris, Hachette, 1993, p.269

²⁴ Greimas & Courtés, *op.cit.*, p.413

- Dans une communication publicitaire, le nom de l'agence et son logo désignent le lieu où se manifeste l'instance de l'énonciation comme instance d'assomption des valeurs sémio-narratives de l'énoncé.

2.9. L'expression plastique

2.9.1. Les catégories topologiques

En sémiotique, on appelle catégories topologiques, les catégories spatiales fondamentales haut/bas, devant/derrrière, englobant/englobé. Ces catégories élémentaires sont à la base de la signification. Elles permettent dès l'abord d'orienter et d'identifier la figure rencontrée. Ce que nous appelons «procédures de débrayage et d'embrayage» de l'énoncé, ce sont les traductions sémiotiques – des réifications logico-sémantiques – de connecteurs topologiques qui assurent l'agencement plastique des deux parcours énonciatifs et dynamisent leur saisie. La première étape dans l'analyse de l'expression plastique consiste à dégager les catégories topologiques :

- Les figures plastiques élémentaires euclidiennes : carré, rectangle, losange, triangle, chevron, cercle, ellipse, polyèdre.
- La plasticité irrégulière non orientée : des traits, des aspérités, des irrégularités, des taches, des points. Elle concerne toutes les irrégularités morphologiques, les taches, marques et traits que l'on ne saurait pas définir selon les lois de la géométrie élémentaire et qui viennent enrichir, perturber et contrebalancer les figures géométriques régulières.
- L'orientation topologique : la structure dynamique des lignes (droites, curvilignes) ; les discontinuités orientées (les zigzags, les saccades, les brèches) ; les continuités (les axes horizontaux, verticaux, diagonaux) ;

les effets de profondeur (la perspective) ; les répétitions et juxtapositions plastiques.

- L'emplacement topologique profond : les couches sous-jacentes, englobantes ou englobées ; les grands champs centraux et périphériques ; la symétrie.

2.9.2. La perspective

La perspective concerne l'orientation avant – arrière de l'image, c'est-à-dire les effets de profondeur. Elle s'analyse en termes géométriques (selon les paramètres de cadrage, de ligne d'horizon, de point de fuite et de distance déterminant la « règle de transformation »²⁵ de la surface réelle 2D en impression imaginaire 3D), de superposition de plans, de pertes de détails (l'arrière-plan est rendu « flou » par omission de traits précis) ou en termes « atmosphériques » (la perspective est suggérée par les effets tensifs chromatiques et par le degré de luminosité et de saturation).

Le *cadre* est le premier paramètre de la règle de transformation. La saisie de l'univers plastique de l'affiche n'est jamais neutre, mais s'accompagne toujours d'une impression sensorielle. Le véhicule de la saisie n'est pas le regard de jugement « générique », mais le corps sentant qui, d'emblée, ressent un effet physique, capte des forces, des orientations, des formes. Cette première perturbation constitue le sol thymique indifférencié sur lequel peut s'enraciner ensuite le processus de signification. Elle prépare l'entrée corporelle de l'interprétant dans l'univers plastique en tant que grandeur intensive (l'énonciataire comme corps sentant) dont l'énergie imaginaire est ensuite accueillie et canalisée par les formes et chromatismes de l'affiche. A cet effet, le cadre et la surface qu'il instaure sont un premier paramètre dans ce processus. Le cadre donne avant tout un format à l'affiche et par là même impose une contrainte de base par rapport à l'échelle des déformations de la perspective et par rapport à l'inscription corporelle de la

²⁵ Selon Damisch, voir Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987

grandeur intensive. En outre, la taille du cadre sert de mesure de référence par rapport à laquelle est évaluée et jugée la « naturalité » de la grandeur des formes au sein de l'image.

La *ligne d'horizon* est le deuxième paramètre de la règle de transformation. En installant une ligne d'horizon, l'instance de l'énonciation opère un premier découpage au sein même de l'affiche ; la ligne d'horizon géométrique détermine la subdivision entre haut et bas à l'intérieur de l'affiche. C'est une première ligne de tension à l'aide de laquelle la grandeur intensive, c'est-à-dire l'énonciataire (le corps sentant porteur de la visée), se situe et s'oriente par rapport aux grandeurs extensives, c'est-à-dire la plasticité de l'affiche (déterminant la saisie). Ce que l'on appelle le « haut » et le « bas » de l'affiche, n'est rien moins que la première manifestation d'une confrontation primaire entre une force agoniste et une force antagoniste. Trois types de confrontation sont possibles :

- Si la ligne d'horizon est située vers le bas, le haut domine le bas, les formes sont saisies en contre-plongée. Les formes s'imposent à travers un mouvement en avant, voire de débordement dû au fait que le ou les points de fuite, situés sur la ligne d'horizon, se trouvent près de la ligne de terre (ou sol, à savoir l'horizontale inférieure de l'affiche). Il s'ensuit que les grandeurs extensives y sont à leurs plus grandes dimensions par rapport à la taille du cadre et vont être interprétées par l'observateur comme étant agrandies par rapport à la grandeur jugée « naturelle ».
- Si la ligne d'horizon est située vers le haut, le bas domine le haut, les formes sont saisies en plongée ; l'univers plastique s'ouvre dans un mouvement de recul dû au fait que le point de fuite se trouve loin de la ligne de terre. Les grandeurs extensives sont à leurs dimensions minimales par rapport à la taille du cadre et vont être interprétées par l'énonciataire comme étant réduites par rapport à leur grandeur « naturelle ».

- Si la ligne d'horizon est située vers le milieu, le haut et le bas s'équilibrent, les formes de l'univers pictural sont saisies frontalement, parallèlement à la station debout ; l'univers plastique s'offre comme un univers équilibré dû au fait que le point de fuite se déploie à mi-distance de la ligne de terre et de la ligne supérieure du tableau. Les grandeurs extensives sont à leurs dimensions le mieux adaptées par rapport à la taille du cadre et vont être interprétées comme étant normales par rapport à leur grandeur « naturelle ».

La ligne d'horizon est l'endroit où l'instance de l'énonciation a prévu l'emplacement du regard. Cet emplacement devient le repère horizontal principal du corps sentant pour stabiliser le flux sensoriel et réguler l'énergie de la visée. La ligne d'horizon, une fois repérée, offre une première prise à la grandeur intensive et inaugure une première orientation impulsive (plongée, contre-plongée, frontale) de la saisie, qui, par là même, est d'emblée marquée somatiquement par des notions d'avant et après, d'abduction et d'adduction.

- Le *point de fuite* est le troisième paramètre de la règle de transformation. Le point de fuite indique la projection perpendiculaire sur la ligne d'horizon d'un point géométrique où convergent les obliques parallèles, que l'on appelle les fuyantes ou les lignes de fuite. Bien que le point de fuite soit considéré comme la clef de voûte de la mise en perspective, il est, quant à son emplacement et, par conséquent, son déploiement, sous la dépendance de la ligne d'horizon sur lequel il est situé. En revanche, une fois que le point de fuite est établi sur la ligne d'horizon, il soumet les volumes dans l'espace pictural à une transformation géométrique. Autant dire que le point, qu'on appelle « point de fuite » n'est pas un véritable point, mais une direction ou, comme le dit Damisch, une « traversée laquelle se signale sous le dehors d'un point »²⁶. En effet, le point de fuite n'est que *l'instance de contrôle énonciative* située sur la surface plane susceptible d'ouvrir l'espace vers la tridimensionnalité. C'est au moment de l'identification

²⁶ Damisch, *L'origine de la perspective, op.cit.*, p.401-402

des lignes de fuite que l'énonciataire ressent lui-même les effets des transformations géométriques et que son énergie affective et imaginaire se cristallisent en des véritables impressions de profondeur. Et c'est là où réside le véritable sens du « contrat d'iconicité » cher à Jean-Marie Floch : le faire persuasif de l'énonciateur engendre une structure d'accueil, une grandeur extensive, qu'une grandeur intensive saisit et investit corporellement de manière à y capter des forces et des tensions qu'elle convertit par la suite en des entités iconiques stabilisées. Cet assemblage progressif de la plasticité se fait grâce à la réalisation spatio-temporelle de la règle de transformation, dont le fonctionnement est identifié et l'efficacité augmentée au fur et à mesure que l'univers plastique prend forme et l'engendrement d'une illusion référentielle 3D s'élabore.

- Le *point de distance* est le quatrième paramètre de la règle de transformation. Le point de distance est un point géométrique situé « à l'extérieur du champ du tableau, mais pris dans le même plan et sur la ligne qui en fait l'horizon. Il sert de pôle de référence pour décider du rythme relatif de la diminution des quantités transverses, de la rapidité du raccourci en fonction de l'éloignement de la perspective»²⁷, c'est-à-dire de l'équipartition en profondeur, qui s'obtient par l'intersection des fuyantes issues du point de fuite et les obliques issues du point de distance.

Le point de distance représente le rabattement *latéral* sur la ligne d'horizon de la distance supposée *frontale* de l'observateur par rapport au point de fuite. Le point de distance détermine «l'angle de saisie » dont la ligne d'horizon situe le sommet et le point de fuite l'orientation. De l'emplacement de la ligne d'horizon, du point de fuite et de la projection du point de distance à l'intérieur du cadre dépend l'application de la règle de transformation de la perspective et, *a fortiori*, l'esthétique générale de l'affiche. L'instance de l'énonciation est libre de faire varier les paramètres de la règle de

²⁷ Damisch, *op.cit.*, p.129

transformation, mais doit respecter certaines limites afin d'éviter des déformations. En montant ou baissant la ligne d'horizon et, par conséquent, le point de fuite, le degré de l'angle de saisie, que le point de distance engendre en se rapprochant ou s'éloignant du point de fuite sur la ligne d'horizon, est susceptible de renforcer ou d'affaiblir les effets de plongée, de contre-plongée ou, pour la saisie frontale, les effets de rapprochement et d'éloignement. La perspective géométrique est donc le résultat d'un processus dynamique complexe d'ajustement, d'adaptation et de focalisation de paramètres géométriques afin de transformer le matériau strictement plastique en une composition figurative. C'est une « construction dont l'arbitraire ou la nécessité relative, se mesure au fait que les paramètres puissent en être modifiés voire transformés dans certaines limites, sans qu'il soit porté atteinte à son économie et aux invariants qui la fondent. »²⁸

Les paramètres de la perspective géométrique étant réduits à la mise en place d'une simple grille plastique bidimensionnelle, c'est la perspective dite « atmosphérique » qui assure les effets de profondeur.

2.9.3. La catégorie chromatique

La première étape dans l'analyse des chromatismes consiste à dégager leurs moments objectifs :

- La luminosité, qui s'analyse en gradients d'intensité clair-obscur. Elle détermine la totalité des contrastes de l'espace visuel et la quantité de lumière au sein du discours visuel.
- La saturation, qui s'analyse en gradients d'intensité (saturé-non saturé), déterminant la qualité chromatique. Par exemple, les contrastes de clair-obscur peuvent donner à une image une étendue, préfigurent les orientations, président à la constitution morphologique sous-jacente, à l'établissement du champ perceptif 2D. La saturation met également en

²⁸ Damisch, *op.cit.*, p.316

place deux modes de sensori-motricité – l'accès (les couleurs non saturées) et le refus d'accès (les couleurs saturées) – sous-tendant l'émergence des modalités actualisantes du /pouvoir-faire/ et /ne pas pouvoir-faire/ au niveau pragmatique, et du /faire-savoir/ et /ne pas faire-savoir/ au niveau cognitif. Ces modalités sont constitutives des espaces énonciatifs paratopiques, utopiques et diatopiques.

- La tonalité, qui s'analyse en gradients de mélanges chromatiques déterminant la dominance de la teinte. Elle représente la teinte dominante de l'énoncé : la valeur moyenne de la coloration et l'impression générale produite par l'ensemble des tons.
- La matérialité, les accidents de la visibilité, à savoir tout ce qui est saisi *dans* la visibilité : l'épaisseur de l'encre, la qualité des pigments, la rugosité optique de la texture de l'affiche.

2.9.4. La symétrie

Comme la symétrie morphologique est un phénomène que l'on rencontre rarement au quotidien, c'est l'expression la plus saillante de l'investissement de l'énonciateur dans la facture de son énoncé. Mise en place autour d'un centre organisateur (un point, une ligne, un axe central), son effet plastique sur l'ensemble des morphologies relève d'une immobilisation, d'une neutralisation de la dynamique. En tant que telle, la symétrie relève d'une dissymétrie stabilisée, puis maîtrisée. Elle s'inscrit comme une force organisatrice dans un devenir, se fraye un chemin à travers le flux de contre-forces protensives et rétensives, agonistes et antagonistes, à la recherche du «juste milieu ». Autrement dit, la symétrie est une forme d'asymétrie et *vice versa*. La symétrie, c'est le contrepoids du dynamisme ; c'est le point zéro d'un univers composé de morphologies aléatoires, mais un point qui se déplace à l'infini tel un équilibre que l'on cherche sans cesse et sans que celui-ci se réalise. Seuls les éléments mathématiques sont parfaitement symétriques en soi, les êtres humains – les vivants – ne connaissent pas cette perfection.

Les artistes, qui cherchent à rendre leurs énoncés « vivants » à travers l'agencement plastique des formes et des couleurs, exploitent la dissymétrie morphologique au détriment de la symétrie pure afin de donner une impression de mouvement, de dynamisme à l'œuvre, en termes sémiotiques, afin d'augmenter l'illusion référentielle (la ressemblance aux figures du monde naturel). En effet, tandis que la symétrie abolit chaque forme de tension entre les morphologies et les chromatismes, l'asymétrie maintient et exploite cette tension. La résolution de cette tension par l'énonciataire qui la ressent est le *sine qua non* de la sémios. D'un point de vue ontologique, la sémiotique, quelle que soit son inspiration ou sa démarche épistémologique, relève avant tout d'une intuition constitutive en ce qu'elle cherche à inventer, à l'égard d'un phénomène saillant sensoriel, une *trame*, une structure à l'intérieur de laquelle ce phénomène est « normalisable ». La sémiotique part de l'assomption interprétative de base, que chaque phénomène considéré comme le signe d'un « quelque chose » – d'une régularité perceptive, d'une possibilité imaginaire ou d'un objet tout court – réfère automatiquement à une signification inhérente à l'apparence. Cette intelligibilité s'obtient à partir de la stabilisation d'une première sensibilité. La sémiotique planaire greimassienne de J.-M. Floch essaie d'obtenir cette stabilisation à travers le procédé du semi-symbolisme, c'est-à-dire en homologuant certaines catégories du plan de l'expression avec certaines catégories du plan du contenu. En d'autres termes, Floch cherche à lier des symétries morphologiques ou chromatiques au sein de l'énoncé plastique – /haut/ vs /bas/, /blanc/ vs /noir/ – à des symétries sémantiques /culture/ vs /nature/, /vie/ vs /mort/. La symétrie est l'*a priori* d'un univers de sens, l'asymétrie est d'emblée exclue ou absorbée par un système de juxtapositions plastiques.

La sémiotique tensive post-greimassienne de J. Fontanille essaie d'obtenir la stabilisation en identifiant les deux valences sous-jacentes à l'univers sensoriel. Celles-ci s'obtiennent en retraçant les activités des deux instances de la sémios dont le corps sentant est le siège. D'une part, l'instance de visée, dont l'activité se résume à un investissement affectif d'une

structure d'accueil et, d'autre part, l'instance de saisie, dont l'activité se résume à reconnaître l'étendue et l'emplacement des divers éléments plastiques de cette structure. La symétrie qui se met en place ainsi, est le résultat d'un « devenir mutuel » ou « recoupement dynamique » des deux valences permettant de mettre en place des zones de valeurs typiques. La symétrie s'engendre *a posteriori*, à travers un processus de rééquilibrage axé sur le corps sentant, au cours duquel le flux sensoriel multidirectionnel asymétrique est stabilisé.

- DEUXIEME PARTIE-

LA DIALECTIQUE DE LA CONJONCTION

Chapitre I

La conjonction dans la philosophie chinoise

1. Introduction.

La conjonction se définit comme « action de joindre »²⁹. C'est une relation entre les figures ou entre les valeurs différentes. Nous présentons, dans ce chapitre, la conjonction à travers sa signification dans la philosophie chinoise. Cela nous permet d'ancrer dans un contexte culturel précis les différentes figures de la conjonction que nous analysons à travers plusieurs affiches publicitaires chinoises. « Conjonction » renvoie à la relation entre deux ou plusieurs termes. L'homme vit toujours dans des systèmes de relations, que celles-ci soient d'unification (conjonction et réunion) ou de différenciation (disjonction et séparation).

D'après les documents historiques les plus anciens, la philosophie chinoise³⁰ daterait des dynasties Yin (IX^e siècle avant JC) et Zhou (du IX^e au IV^e siècle avant JC). A cette époque, les chinois considéraient que le métal, le bois, l'eau, le feu et la terre (Jin金, Mu木, Shui水, Huo火, Tu土) étaient les cinq éléments fondamentaux qui avaient été utilisés pour la création du monde. Ensuite, la théorie du Yin (féminin) et du Yang (masculin) est apparue. La période Printemps-Automne et l'époque des Royaumes Combattants constituent un tournant important dans l'histoire de la Chine, c'est à ce moment-là que les bases des nouveaux genres de savoir ont commencé et se

²⁹ Le Petit Robert du langage française, Paris, 2006, p.514

³⁰ Le terme de « philosophie » est contesté par de nombreux sinologues quand il s'agit de parler de la pensée chinoise. Pourtant, nous l'utiliseront dans cette thèse, car il est celui qui semble le plus adapté pour qualifier la sagesse chinoise.

sont épanouis : la médecine chinoise, l'écriture, la sagesse, la physiognomie, le fengshui (風水). Aujourd'hui, on appelle cette époque du nom de « Que cent écoles rivalisent ». C'est à ce moment-là que plusieurs écoles philosophiques, dont le confucianisme et le taoïsme, sont apparues et ont commencé à se développer.

Le mot « univers » s'écrit en chinois « 宇宙 » (Yu Zhou). Yu signifie « l'espace topologique » et Zhou signifie « le temps qui va du passé au futur ». D'après la philosophie chinoise la plus ancienne, le monde est l'emboîtement de l'espace et du temps, et son développement est un processus durable de changement infini.

Lao Zi fut le premier chercheur connu à s'interroger sur les origines du monde. Il effectua des recherches philosophiques allant dans ce sens. Celles-ci ont abouti à la création du Taoïsme. D'après lui, le « Tao » (« dao » en caractère chinois 道) est le créateur de tout ce qu'il y a dans le monde. « Tao » existe depuis toujours et existera pour toujours, il n'a pas de forme visible, il ne fait aucun bruit mais il circule partout et sans cesse. Tous les êtres sont nés du Tao qui est la mère³¹ de l'univers. Toutes choses seront réunies dans le « Tao ». De plus, ce terme signifie aussi la Parole. Il est intéressant de noter que celle-ci est le propre de l'homme et qu'effectivement c'est celui-ci qui s'interroge sur sa destinée. Enfin « Tao » c'est aussi la Voie qu'il faut chercher toute sa vie pour parvenir au but suprême.

La rencontre du Yin (阴) et du Yang(阳) est le Tao. Sans le Yin et le Yang, il n'y aurait pas de changement. Le mouvement du Yin et du Yang c'est le premier qui grandit jusqu'à supplanter le second. Puis il décroît et est supplanté à son tour par l'autre. La recherche de l'harmonie est de tous les instants mais celle-ci génère l'énergie originelle et ininterrompue du développement de toute chose. Le Tao reste une notion abstraite qui fait naître l'univers matériel et qui se trouve au-dessus de l'univers matériel. Le Yin et le Yang peuvent se trouver partout dans l'univers. Ils sont concrets.

³¹ La langue chinoise ne fait pas de distinction entre le masculin et le féminin pour les noms.

Dans la plus ancienne philosophie chinoise, la conception de la vie humaine est fondée sur la celle de l'univers. Les règles de la vie doivent être les mêmes que celles de l'univers. C'est une logique qui résulte de la réflexion profonde menée sur la relation entre l'Homme et le Ciel (Tian 天). Le Ciel, pour les Chinois, c'est Dieu : mais pas un Dieu proche et paternel comme celui des chrétiens, celui-ci doit être ménagé : on doit s'efforcer de ne pas le contrarier pour ne pas s'attirer sa colère.

A cette époque, trois modèles sont proposés par les philosophes chinois sur cette relation : tout d'abord, la conjonction de l'homme et du Ciel ; ensuite, leur disjonction ; et enfin, leur interaction.

La conjonction de l'homme et du Ciel :

D'après la philosophie chinoise, il n'y a pas de distinctions essentielles entre l'homme et le Ciel. Les principes qui régissent les mouvements célestes font naître les principes de la vie humaine. La nature de l'homme provient de celle du Ciel. Mengzi, le philosophe de l'école confucianiste, est le premier à souligner l'union entre l'homme et le Ciel (tianren heyi 天人合一). D'après lui, l'homme doit faire des efforts pendant toute sa vie pour devenir lui-même, et, ce faisant, il découvre la nature bienveillante que lui a donnée le Ciel. Il lui faut respecter cette nature et vivre selon elle. Cela s'appelle « connaître le Ciel » (知天 en caractère chinois). En même temps, l'homme doit lutter contre l'égoïsme et l'orgueil en s'efforçant de pratiquer le bien. C'est en se comportant ainsi qu'il peut parvenir à imiter le Ciel, ce qui s'appelle « engager le Ciel » (事天). Si l'homme pouvait accomplir toute chose en respectant les règles du Ciel, il arriverait dans la conjonction avec le Ciel, qui est l'état idéal que les anciens intellectuels chinois cherchèrent toujours à atteindre. Pour concrétiser cette pensée, utilisons une comparaison : un fleuve qui coule avance vers la mer. Il va vers son destin et vers sa source. Il en est de même pour les êtres humains qui viennent du Ciel et qui avancent vers Lui.

Le Taoïsme souligne la communion de l'homme et du Ciel. Celle-ci désigne un ensemble où les différences s'estomperont pour finalement devenir négligeables. L'homme deviendra le Ciel et le Ciel, l'homme. Donc la nature de l'homme actuel anticipe évidemment celle du Ciel. Il suffit que l'homme agisse d'après son cœur pour participer déjà à la nature du Ciel.

La disjonction de l'homme et du ciel, ainsi que leur interaction :

La disjonction de l'homme et du Ciel met l'accent sur leurs rôles indépendants. L'homme ne doit pas trop compter sur le Ciel. Le proverbe français : « Aide-toi et le Ciel t'aidera » est le contraire de la pensée chinoise. D'après certaines écoles philosophiques, les désirs et actions de l'homme n'influencent pas le mouvement du Ciel. Mais l'homme ne doit pas pour cela rester totalement passif devant la nature. Il a la capacité de se changer et de construire sa vie. Le Ciel et l'homme sont donc deux unités tout à la fois indépendantes et en interaction.

La philosophie chinoise est une réflexion sur la relation entre l'homme et le Ciel. L'harmonie entre ces deux termes a été prédominante dans certaines périodes de l'histoire de la Chine. Cette harmonie concerne également les relations sociales entre les hommes. L'éthique et la morale appliquées à l'ensemble de la société, constituent le fondement de la mentalité chinoise.

2. Le Yin, le Yang et les cinq éléments (Wuxing).

Nombreuses sont les conceptions de la philosophie chinoise qui proviennent de deux sources anciennes : « le Yin et le Yang » (les principes féminin et masculin), d'une part et le « Wuxing », d'autre part.

Le mâle puissant qu'est le soleil a incité les anciens à considérer la lune discrète et élégante comme un personnage féminin ; par rapport aux hautes montagnes inamovibles, on a regardé l'eau comme féminine. L'eau est une partie importante de la nature. D'après les chinois, l'eau est le sang de la terre et c'est elle qui drague le méridien. Dans un ancien livre qui se nomme « Lunheng. Shuxu », nous avons : « Il y a beaucoup de fleuves qui coulent sur la terre. Ils sont comparables à la circulation du sang du corps humain. Si le sang coule dans le corps d'une personne, celle-ci est vivante ». L'eau passe donc pour être le sang d'un corps qui part du cœur pour irriguer tous les membres (pensons à l'importance de l'irrigation dans la culture du riz). Dans la Chine antique et encore maintenant, certaines personnes choisissent un endroit situé près de l'eau pour installer leur demeure (c'est le Fengshui 風水) « le relief est le corps, le fleuve est le sang, le terrain est la peau et la chair, l'herbe et les arbres sont les poils »³².

2.1. La figure du Taiji.

La figure du Taiji est la représentation du yin et du yang.

Cette figure est d'abord un cercle ; une ligne courbe en forme de « S » le divise en deux parties égales de même forme : l'une est noire, l'autre est blanche. Leur forme évoque pour les chinois celle du poisson. C'est pourquoi nous appelons la partie noire « le poisson yin » et la partie blanche « le poisson yang ». leurs positions sont inversées, tête de l'un vers la queue de l'autre. Dans la partie qui constitue la tête de chaque poisson, une petite

³² Lunheng. Shuxu.

surface foncée est inscrite pour « le poisson yang » et claire pour « le poisson yin ». Elle fait penser à un œil de poisson.

2.1.1. La forme circulaire.

Le cercle est simple et stable. Les choses circulaires sont agiles et tournent librement. Le rond est positif et facile à transformer. Comme le rond disperse la force, nous construisons les ponts en arc.

D'après certains philosophes, l'histoire de l'homme se développe en spirale, une figure composée de ronds.

2.1.2. La position du yin et du yang.

La position des deux montre que, lorsque le yin est gros, tout puissant, le yang est petit ; tandis que le yang est gros, le yin est petit. Les choses interagissent dans la contradiction. Par exemple, le yin et le yang, peuvent représenter respectivement la tranquillité : l'avancement et le recul, la croissance et le déclin, s'impliquant dans un même espace de sens.

Premièrement, l'opposition du yin et du yang. Elle nous explique que, dans l'univers, les choses ont deux propriétés contraires. L'existence de l'une étant la prémisse de celle de l'autre. Par exemple, sans le yin, le yang ne peut pas exister et sans le yang, le yin non plus. L'opposition et l'unité du yin et du yang imprègnent le développement.

Deuxièmement, les formes croissantes et déclinantes des yin et yang. La tête (la partie grosse) de l'un se joint à la queue (mince) de l'autre, cela montre le mouvement inversé du yin et du yang. Quand l'un avance, l'autre recule, tandis que l'un croît, l'autre décline. Grâce à cela, il existe une équivalence entre les choses ;

Troisièmement, la transformation du yin et du yang. Dans certaines conditions, la contradiction peut se saisir comme une équivalence de position et valeurs. Deux côtés investissent ainsi simultanément les mêmes positions par ce jeu d'inversion et d'équivalence des éléments de la catégorie.

2.1.3. Les yeux des poissons yin et yang : le yin est dans le yang et le yang est dans le yin.

Dans la figure du Taiji, chaque poisson, possède un œil fait avec un trait de l'autre. L'idée philosophique exprimée ici est qu'un se divise en deux, le yin existe dans le yang tout comme le yang existe dans le yin. Sur le plan de la nature, cela veut dire que les changements et les transformations affectant les choses dans le monde, par exemple, proviennent de leurs structures internes et non de l'extérieur. Comme les chinois disent souvent : « les causes externes opèrent par l'intermédiaire des causes internes ».

Par ailleurs, on peut considérer aussi les deux petites surfaces rondes comme les signes d'énergie latente. Tout se développe ainsi de façon croissante, du niveau faible au niveau fort, et finalement, les nouvelles choses vainquent les anciennes choses.

2.1.4. Les deux poissons s'allongent en forme de « S ».

La ligne courbe « S » rappelle la forme d'une spirale qui signifie que toutes les choses se développent en spirale.

Si l'on examine la ligne « S » à l'horizontale, elle devient une ligne courbe en crête et creuse. C'est un cycle ou un mouvement cyclique, qui caractérise, par exemple, le développement d'une plante : graine — plante — nouvelle graine. Les choses se transformant toujours, la fin d'un cycle est à la fois le commencement d'un autre cycle, un mouvement, finalement, répétitif.

2.2. Wuxing.

2.2.1. Les caractéristiques des cinq éléments fondamentaux.

« Wuxing » correspond aux « cinq éléments constitutifs du monde de la matière : feu, eau, bois, métal et terre »³³, avec lesquels les philosophes chinois anciens ont expliqué l'origine de toutes les choses créées et leur unité. « Nos aïeux ont créé toutes les choses en mélangeant la terre avec le métal, le bois, l'eau et le feu ». « Le développement et la transformation de toutes les choses qui existent dans la nature, y compris l'homme, sont toujours le résultat de cinq éléments mouvant et agissant »³⁴.

Dans la Chine antique, la philosophie du wuxing est une base pour expliquer la source de l'homme et de la nature. En analysant les caractéristiques des cinq éléments, les Chinois ont classé toutes les choses de la nature en cinq systèmes : du bois, du feu, du métal, de la terre, de l'eau. C'est selon ces caractéristiques que se-déterminent les propriétés des choses. Ces dernières ne sont pas du feu, du bois, de l'eau, de la terre, ou du métal Mais il y a un rapport analogique et symbolique entre l'élément-clé et tout ce qui se range dans son sillage. En fait, bien que les caractéristiques de wuxing viennent des cinq éléments, elles dépassent celles du bois, du feu, du métal, de la terre et de l'eau. Elles prennent alors des significations plus larges.

Les caractéristiques du bois sont la naissance et la douceur. De plus, le bois se courbe et se redresse. Tout ce qui a des fonctions ou les propriétés en relation avec la naissance, le développement, la douceur, la gaieté, la souplesse appartient à la catégorie du bois.

Les caractères du feu sont la chaleur, l'ascendance, le jaillissement. Tout ce qui s'y rattache appartient au système du feu.

³³ *Dictionnaire chinois-français*. Maison d'édition Shangzu, 1997.

³⁴ Cf. FENG Yu, *La nature et l'homme – la relation entre les deux dans l'histoire chinoise*. Maison d'édition de Chongqing. 1900.

Les caractéristiques de l'eau sont la fraîcheur, l'humidité, le mouvement descendant.

Le métal, lui, obéit à l'homme et prend la forme que celui-ci désire. Il est plus résistant que le bois et il laboure la terre.

La terre se sème et s'ensemence. Elle est le symbole de l'accueil et de la fécondité.

Pour illustrer ce qui précède, voici des cas concrets : En Chine, il fait normalement plus chaud au sud qu'au nord, alors, on dira que le sud correspond à la chaleur du feu et qu'il appartient à son système ; et que le nord, par contre, correspond à la fraîcheur de l'eau. C'est pourquoi il se range dans la catégorie de l'eau. Et, enfin, du fait que le soleil se lève à l'est, son être profond est de naître. En conséquence, il appartient au domaine du « bois ».

La nature et l'homme sont deux composantes présentes en même temps dans le monde, ils font partie de la même unité. En effet, d'une certaine façon, on peut dire que l'homme fait partie de la nature mais, en même temps, le comportement humain influence ou transforme la nature. Tous les deux ont des caractéristiques communes. Il y a un lien intégrant entre eux deux.

Tableau de l'attache de wuxing

Nature			Wu xing	Homme		
Couleurs	Directions	Temps		Viscères	Corps	Visage
Bleu	Est	Matin	Bois	Foie	Muscle	Yeux
Rouge	Sud	Midi	Feu	Cœur	Pouls	Langue
Jaune	Milieu	Après-midi	Terre	Rate	Chair	Bouche
Blanc	Ouest	Soir	Métal	Poumon	Poils	Nez
Noir	Nord	Nuit	Eau	Reins	Os	oreilles

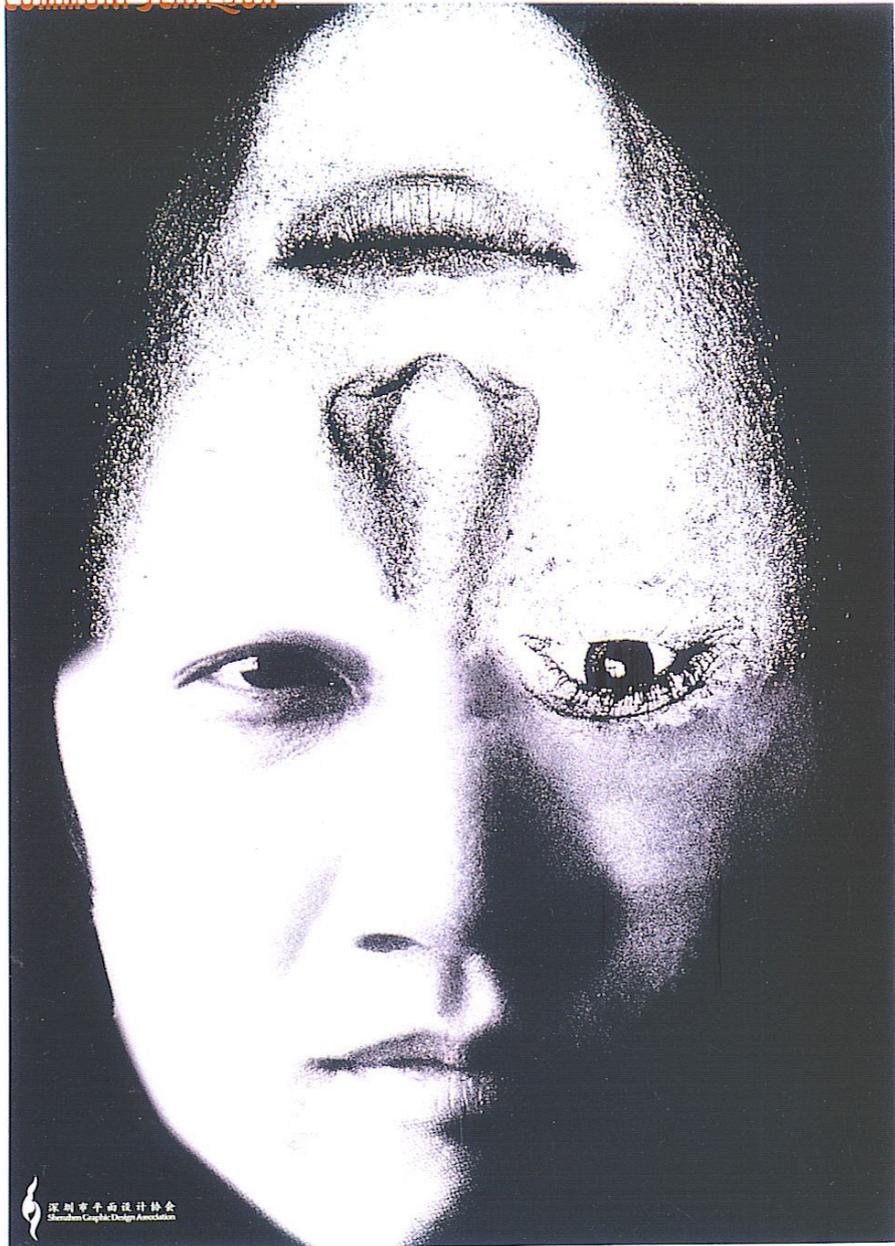
2.2.2. Les relations entre les cinq éléments.

Wuxing est une manière de penser qui a influé de manière durable sur la civilisation de l'ancienne Chine. Par exemple, pour bien comprendre les relations humaines, d'après ce principe, il faut observer les rapports qu'entretiennent entre eux les cinq éléments de base que sont : l'eau, le feu, le bois, le métal et la terre, et étudier leurs interactions.

L'eau mouille et descend. Le feu brûle et s'élève. Il y a entre eux antagonisme car la première éteint le second. Mais l'eau mêlée à la terre est favorable à la croissance du bois. Là, au contraire il y a affinité. Le métal domine le bois qu'il peut couper mais est assujetti au feu qui le liquéfie par fusion. La terre endigue l'eau mais est labourée par le bois de la charrue.

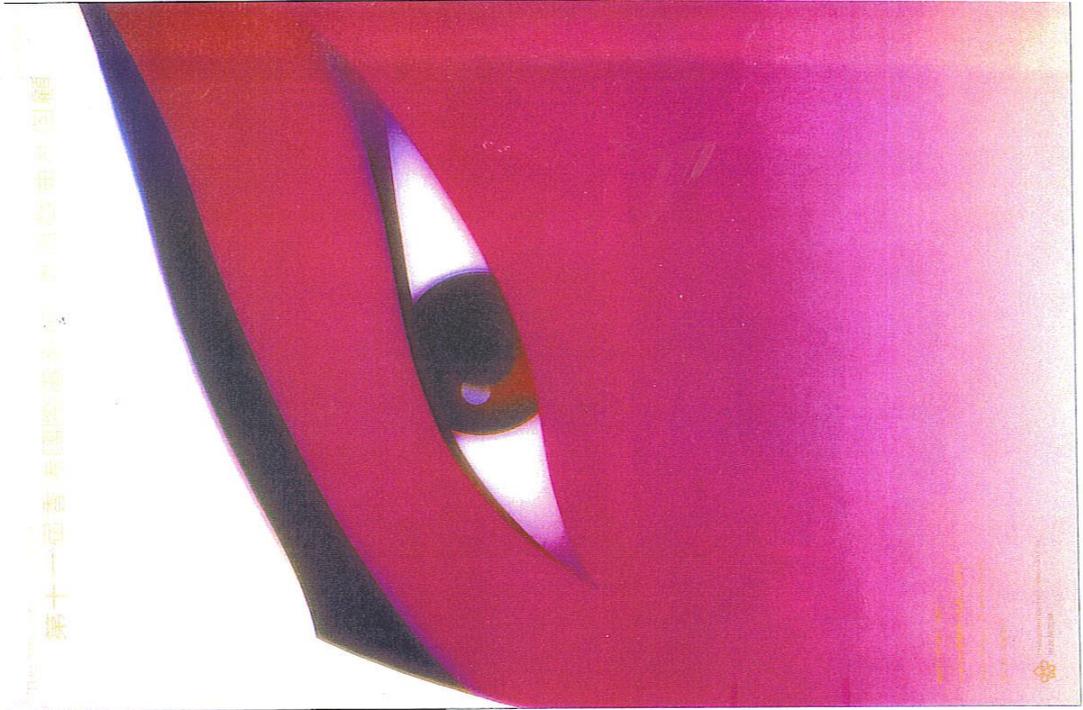
Le yin et le yang en mouvement poussent le changement de l'univers ; dans le yin et dans le yang, les cinq éléments fondamentaux l'un vaincre un autre, ce qui réalise le mouvement du yin et du yang. Il n'y pas d'égalité entre les cinq éléments mas une alternance de situations durant lesquelles un élément passe du statut de supérieur à celui d'inférieur et inversement.

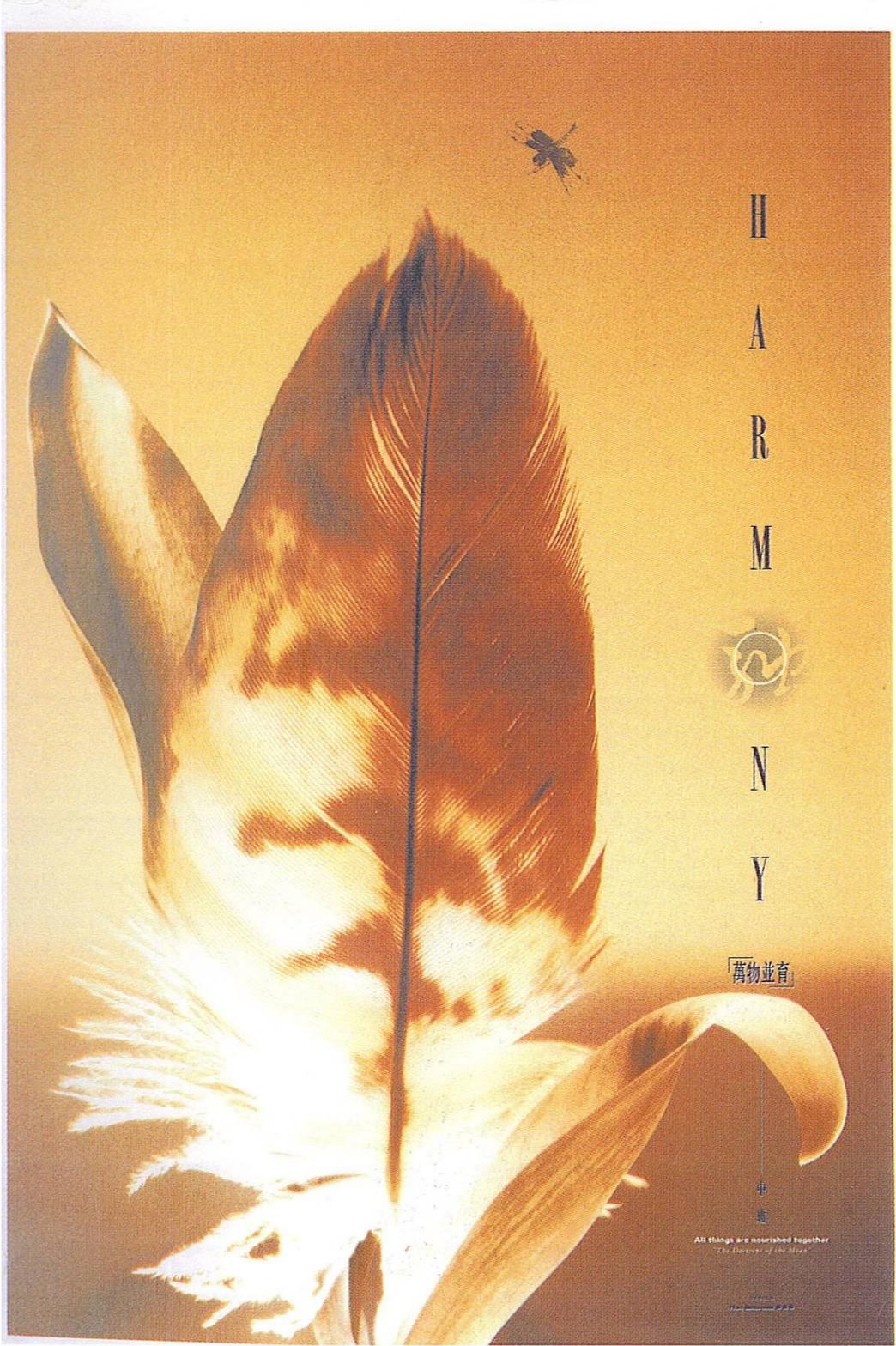
COMMUNICATION





1. 目的
2. 背景
3. 主題
4. 內容





H

A

R

M



N

Y

萬物並育

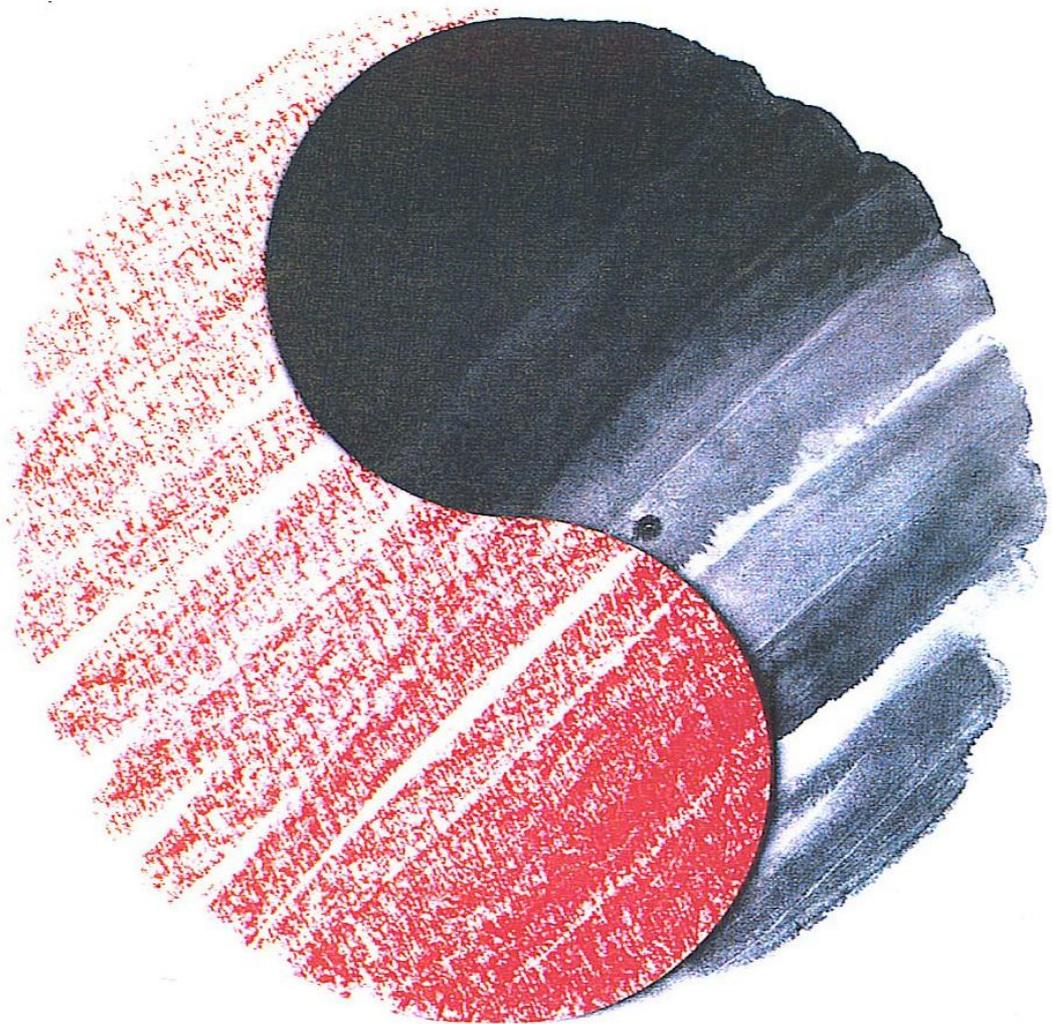
中
國

All things are nourished together
The harvest of the Moon

NEUE GALERIE FÜR HAMBURG



GALERIE
ART EAST
ART WEST



MODERNE CHINESISCHE KUNST
AUS HONG KONG

19. MAI — 30. JUNI 1988

Chapitre II

Les modes de conjonction entre les univers de valeurs

1. Déformation conjointe et adaptation de deux formes l'une à l'autre : l'affiche 1 p.80

1.1. Description générale : les espaces de l'énonciation

Affiche rectangulaire de publicité institutionnelle portant l'inscription « communication ». Ce mot anglais, de couleur rouge doux sur fond blanc, est placé en haut à gauche de l'affiche, entre le cadre extérieur englobant bordé d'une ligne noire et sur le cadre noir intérieur englobé contenant le collage d'un visage photographié, composé de parties inférieures d'un visage oriental (féminin) et d'un visage occidental (masculin).

Les lettres rouges du mot débordent légèrement le cadre intérieur et mordent le fond noir. Deux caractères chinois traduisant le mot « communication » sont intercalés entre le « i » et le « c » et entre le deuxième « i » et le deuxième « o » du mot « communication » : COMMUNI [沟] CATI [通] ON. En bas à gauche du cadre intérieur sont imprimés le logo et le nom de l'agence de publicité («Shenzhen Graphic Design Association », en caractères chinois et en anglais en lettres alphabétiques plus petites). Ce micro énoncé, en blanc sur fond noir, représente l'instance énoncée de l'énonciation. Cette instance, en l'occurrence, est une association, une collectivité de créateurs, c'est-à-dire une collectivité de co-énonciateurs, déléguée par le gouvernement, le destinataire-manipulateur dont le but est d'obtenir l'adhésion aux valeurs d'ouverture et de communication que véhicule l'image. Les noms de chaque membre de l'association sont remplacés par le seul nom de l'agence dont l'identité visuelle est figurativisée par le logo.

En mélangeant et en superposant le chinois et l'anglais – l'oriental et l'occidental – dans les deux micro-énoncés (dans le mot « communication » et le nom de l'agence), l'instance énonçante montre d'emblée sa prise de

position internationale et l'assume amplement. C'est l'agence «Shenzhen Graphic Design Association », en tant qu'instance déléguée de l'énonciation, qui énonce et qui nous donne l'assertion que « quelque chose est le cas », c'est-à-dire que quelque chose advient à la présence grâce à un processus d'actualisation figurative. En effet, la « communication » que promeut l'énonciateur se veut un échange entre l'orient et l'occident, un échange dont l'émergence est rendue saisissable, puis compréhensible, au sein même de l'affiche, à l'aide d'un véritable discours figuratif « intrafacial », voire « interfacial ». Le visage bifacial, qui émerge à travers l'agencement des deux visages, met également en scène le visage de l'énonciataire, qui s'inscrira dans un « face-à-face » individuel intercommunautaire et qui est censé, par là même, prendre position – corporellement et cognitivement – par rapport à l'énoncé.

Tout d'abord, nous distinguons deux espaces plastiques: (1) le cadre englobant où se trouve inséré le mot anglais « communication » avec les caractères chinois. (2) le cadre intérieur englobé où émerge le visage bifacial sur fond noir et où sont imprimés le logo et le nom de l'agence de publicité. L'agencement « fusionnel » de ce visage est à considérer comme le lieu énoncif de l'affiche, le lieu de l'énoncé proprement dit où se déroulent l'iconisation et l'émergence sémiotique des valeurs de la « bi-facialité ». Il est à noter que les deux espaces énonciatifs ne sont pas entièrement séparés par le bord du cadre intérieur englobé. Au niveau du bord inférieur (vers la gauche) comme au niveau du bord supérieur (au centre) se trouvent des ouvertures plus ou moins importantes (l'ouverture supérieure est plus large que l'ouverture inférieure) provoquées par l'aplatissement des courbures inférieures des mentons des deux visages. Le décalage des ouvertures l'une vis-à-vis de l'autre – s'adaptant en quelque sorte à la longueur des deux micro énoncés (le mot « communication » et le nom de l'agence) – augmente le dynamisme et l'impression d'émergence plastique de l'image. Ainsi, pouvons-nous identifier les espaces énonciatifs suivants :

- l'espace hétérotopique environnant : l'espace extérieur, en dehors de l'affiche, dont le bord délimite entre l'univers contextuel et l'univers sémiotique.
- l'espace paratopique, selon Greimas et Courtés, « l'espace où se déroule les épreuves préparatoires, où s'acquièrent les compétences tant sur la dimension pragmatique que sur la dimension cognitive », ³⁵ correspond à l'espace entre le cadre englobant et l'espace central en fond noir. C'est l'espace où l'instance de l'énonciation annonce à l'énonciataire son programme narratif principal : « communication » (internationale, intercommunautaire, interraciale)
- deux espaces diatopiques : l'espace de passage immédiat, permettant un accès accéléré à l'espace utopique (passage chromatique gris-blanc). Cet « espace » correspond aux ouvertures que laissent les deux mentons permettant d'accéder à l'univers plastique du visage. En outre le large bord noir englobant le visage est à considérer comme un espace diatopique. L'accès à l'espace utopique est ici considérablement ralenti ; en d'autres termes, la résistance chromatique du noir est importante et s'oppose à un passage rapide, ce qui rend l'effet de surgissement du visage encore plus saisissant (effet clair-obscur).
- l'espace utopique, l'espace où « se réalise les performances » ³⁶ , correspond à l'espace d'émergence du visage bifacial, le processus d'agencement entre les divers éléments topologiques et chromatiques en vue de la constitution plastique d'une « homogénéité hétérogène » susceptible d'accueillir un investissement iconique et d'héberger un discours rhétorique.

³⁵ Greimas A.J., & Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, collection « Hachette Université Linguistique », Paris, Hachette, 1993, p.269

³⁶ Greimas & Courtés, *op.cit.*, p.413

- Le nom de l'agence et son logo est le lieu où se manifeste l'instance de l'énonciation comme instance d'assomption des valeurs sémi-narratives de l'énoncé.

1.2. L'expression plastique

1.2.1. Les catégories topologiques

1.2.1.1. Les figures élémentaires

Ce qui frappe tout de suite, lorsqu'on analyse la plasticité de l'affiche, c'est l'absence totale de formes angulaires. Outre les deux cadres – le cadre extérieur et le cadre intérieur contenant le fond noir – les formes géométriques élémentaires que l'on rencontre, sont des formes arrondies et ondulantes, des ellipsoïdes, des ovoïdes, des demi-cercles et des demi ellipses. Sans être totalement exhaustif, nous pouvons dresser l'inventaire suivant :

- les ovoïdes et les ellipsoïdes : l'ovale du visage bifacial, coupé par les bords supérieur et inférieur du cadre ; l'œil – la forme englobante et la pupille – du personnage oriental-féminin composant la partie inférieure du visage ; la pupille de l'œil du personnage occidental ; la bouche – la lèvre inférieure et la lèvre supérieure – du personnage occidental composant la partie supérieure du visage ; la lèvre inférieure du personnage oriental
- les formes arrondies : les triangles arrondis des deux nez ; les deux triangles arrondis aux contours flous au niveau des deux joues du visage oriental ; les deux triangles arrondis aux contours flous au niveau des deux joues du visage occidental ; le triangle arrondi au bout du nez du visage occidental
- les formes ondulantes : la forme ondulante de la lèvre supérieure de la bouche du visage oriental ; la forme ondulante des narines prononcées

du nez du personnage occidental ; la forme ondulante des narines du nez du personnage oriental

- les demi-cercles : le menton du visage occidental légèrement aplati par le bord supérieur du cadre ; la forme de l'œil du visage occidental
- les demi-ellipses : les deux parties du visage bifacial – qu'on a identifiées plus haut *a priori* comme les parties inférieures d'un visage occidental et oriental – constituent deux demi ellipses assemblées.

1.2.1.2 La plasticité irrégulière non orientée

La plasticité non orientée concerne toutes les irrégularités morphologiques, les taches, marques et traits que l'on ne saurait pas définir selon les lois de la géométrie élémentaire et qui viennent enrichir, perturber et contrebalancer les figures géométriques régulières.

Outre les taches d'ombre contournant et accompagnant les formes géométriques arrondies dans le visage oriental (les zones d'ombre à droite du nez, de la bouche, et autour et dans l'œil gauche), les quelques traits légers sur les lèvres et la commissure de la bouche, la majorité de la plasticité irrégulière se trouve dans le visage occidental, c'est-à-dire dans la partie supérieure du visage bifacial. De haut en bas, on trouve les taches d'ombre au niveau du menton, les traits accentués sur les lèvres (notamment sur la lèvre inférieure), la commissure prononcée des lèvres, les multiples aspérités sur les deux joues et autour de leurs contours, les multiples aspérités sur les ailes du nez et les traits désordonnés des cils.

1.2.1.3 L'orientation topologique

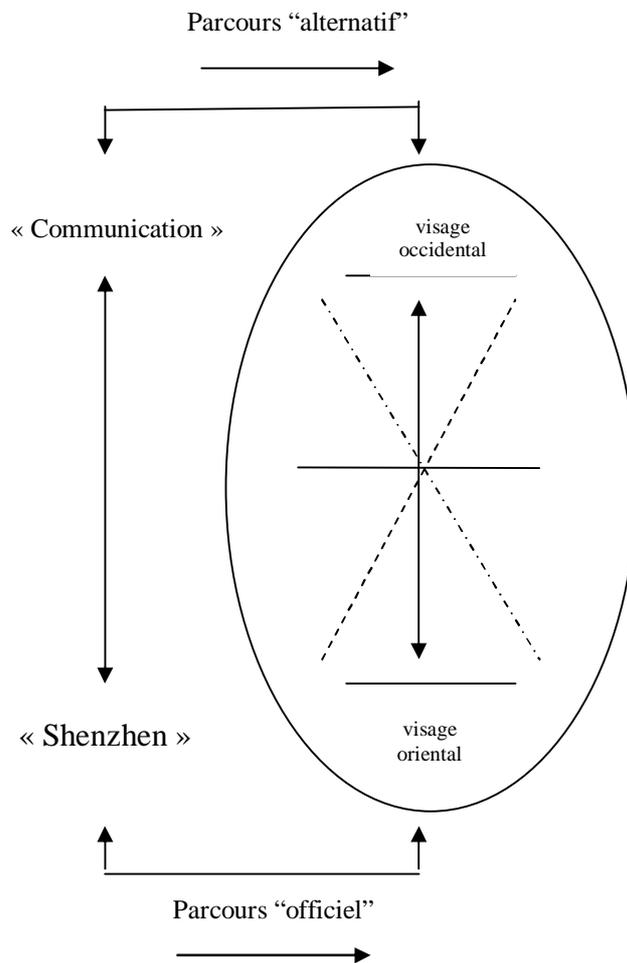
Le visage bifacial est verticalement orienté. C'est cette orientation qui détermine la direction de lecture principale, c'est-à-dire du visage oriental au visage occidental. Cette orientation est sanctionnée par l'orientation des deux

micros énoncés : l'agence « Shenzhen » incite à considérer la « communication » à travers un discours figuratif portant sur l'émergence d'une « bifacialité » qui s'appréhende, de préférence, dans un devenir vertical de bas en haut. Mais ce qu'indique l'orientation opposée des deux yeux, des nez et des bouches, c'est qu'une deuxième lecture est envisageable. A cet effet, il est nécessaire d'annuler le programme narratif officiel de l'instance de l'énonciation (« Shenzhen ») et d'accepter une lecture non officielle énoncive inversée, de haut en bas (de « communication » à « Shenzhen », du visage occidental au visage oriental), dont la saisie visuelle est perturbée, mais dont la logique est maintenue, dans la mesure où l'agencement plastique reste inchangé. L'axe central s'étend du menton du visage oriental jusqu'au menton du visage occidental et *vice versa*, en passant par les traits des deux bouches, la fente entre la bouche et le nez, l'arête des deux nez. Cet axe géométrique principal divise l'affiche en deux parties égales. Comme la partie inférieure droite du visage oriental se trouve partiellement dans l'ombre, on a l'impression que cet axe n'est pas symétrique par rapport à la plasticité de ce visage, qui, par là même, se dérobe partiellement à la symétrie verticale dominante, comme s'il était réfractaire à l'ordre géométrique que l'affiche cherche à lui imposer.

Trois axes horizontaux contrebalancent l'orientation verticale principale du visage : l'axe de la bouche du visage oriental (partiellement dans l'ombre), l'axe horizontal central liant les deux yeux inversés (oriental, occidental), la bouche du visage occidental. Il est également question de deux axes diagonaux (vus de bas en haut selon la direction de lecture énonciative « officielle ») : un axe diagonal gauche-droite qui se dessine entre la ride de la joue droite du personnage oriental et le bord droit du nez du personnage occidental jusqu'à la petite ride à droite de sa bouche ; un axe diagonal droite-gauche qui se dessine entre le contour de l'ombre sur la joue gauche du personnage oriental et le bord gauche du nez du personnage occidental jusqu'aux petites aspérités à gauche de sa bouche. Ces deux axes sont interrompus au niveau de la zone entre les yeux, notamment en ce qui

concerne l'axe gauche-droite (traversant le côté «clair-obscur » du visage oriental).

Le schéma suivant résume la catégorie topologique de l'orientation :



Les flèches réversibles indiquent la direction de la lecture du programme narratif plastique « officiel » et « alternatif ». On distingue la lecture énonciative officielle – la ligne «Shenzhen» → «visage bifacial oriental-occidental» → «communication» – de la lecture énonciative alternative – la ligne «communication» → «visage bifacial occidental-oriental» → «Shenzhen» auxquelles correspondent donc respectivement deux trajets plastiques énoncifs au sein du visage bifacial : le trajet visage oriental → visage occidental et le trajet visage occidental → visage oriental. Vu le chevauchement plastique des deux visages, ces deux trajets peuvent être homologués avec un processus réversible d'« orientalisation » (le programme narratif officiel) d'« occidentalisation » (le programme narratif alternatif).

Nous avons vu plus haut que l'image contient deux lieux de passage « diatopiques », à savoir les deux ouvertures au niveau des mentons, qui permettent d'envisager une « mise en circuit » des deux directions de lecture et par conséquent des espaces énonciatifs :

- Pour le programme narratif officiel, nous pouvons envisager le parcours plastique suivant : l'espace de manifestation de l'instance de l'énonciation (nom et logo de l'agence « Shenzhen ») → [débrayage énonciatif] → l'espace paratopique (cadre englobant contenant le mot « communication ») → [débrayage énonciatif] → l'espace diatopique (ouverture du menton oriental) → [débrayage énonciatif] → l'espace utopique (le visage oriental) → [débrayage énonciatif] → l'espace utopique (le visage occidental) → [débrayage énonciatif] → l'espace diatopique (ouverture du menton oriental) → [embrayage énonciatif] → l'espace paratopique (cadre englobant contenant le mot « communication ») → [embrayage énonciatif] → l'espace de manifestation énonciative (« Shenzhen »).
- Pour le programme narratif alternatif, nous pouvons envisager le parcours plastique suivant : l'espace de manifestation de l'instance de l'énonciation (nom et logo de l'agence « Shenzhen ») → [débrayage énonciatif] → l'espace paratopique (cadre englobant contenant le mot « communication ») → [débrayage énonciatif] → l'espace diatopique (ouverture du menton occidental) → [débrayage énonciatif] → l'espace utopique (le visage occidental) → [débrayage énonciatif] → l'espace utopique (le visage oriental) → [débrayage énonciatif] → l'espace diatopique (ouverture du menton oriental) → [embrayage énonciatif] → l'espace paratopique (cadre englobant contenant le mot « communication ») → [embrayage énonciatif] → l'espace de manifestation énonciative (« Shenzhen »).

Ce que nous appelons « procédures de débrayage et d'embrayage » de l'énoncé, ce sont les traductions sémiotiques – des réifications logico-

sémantiques – de connecteurs topologiques (des morphologies intermédiaires, dont la dynamique est remplacée ci-dessus par les flèches) qui assurent l'agencement plastique des deux parcours énonciatifs et dynamisent leur saisie. Nous pouvons faire l'inventaire suivant :

- nom et logo de l'agence « Shenzhen » ↔ [débrayage énonciatif] ↔ l'espace paratopique (cadre englobant contenant le mot « communication ») : les connecteurs topologiques sont soit la couleur blanche des lettres et caractères du nom et du logo de l'agence correspondant à la couleur blanche du cadre englobant (pour le parcours officiel, suivant le visage oriental) soit le débordement des lettres rouge doux sur le fond noir du cadre englobé et sur le cadre blanc englobant du mot « communication » (pour le parcours alternatif, suivant le visage occidental). Ces deux connecteurs sont à considérer comme des agencements chromatiques : « blanc-blanc » pour le parcours officiel ; « noir-rouge doux-blanc » pour le parcours alternatif, soit un parcours monochromatique et un parcours polychromatique.
- l'espace paratopique (cadre englobant contenant le mot « communication ») ↔ [débrayage énonciatif] ↔ l'espace diatopique (les ouvertures au niveau des mentons) ↔ [débrayage énonciatif] ↔ l'espace utopique (le visage bifacial) : les connecteurs topologiques sont les deux ovoïdes des mentons aplaties par le bord du cadre intérieur, qui créent une discontinuité dans l'orientation horizontale des bords inférieur et supérieur que l'on ressent comme une ouverture, une possibilité de sortie ou d'accès à des zones énoncives utopiques de l'énoncé. Pour le parcours officiel, cette ouverture, placée vers la gauche, est moins large que l'ouverture du parcours alternatif, placée au centre. Cette asymétrie de l'axe vertical du visage bifacial perturbe la régularité globale de la saisie de l'image.
- l'espace utopique (le visage masculin) ↔ [débrayage énoncif] ↔ l'espace utopique (le visage féminin) : les connecteurs topologiques

d'assemblage énoncif réversible sont les deux zones triangulaires, qui prolongent respectivement, au dessus de l'œil, le visage oriental dans le visage occidental (« orientalisation » : visage oriental = joue occidentale) et, au dessus de l'œil occidental, le visage occidental dans le visage oriental (« occidentalisation » : visage occidental = joue orientale). Il est à noter que la zone d'assemblage suivant le parcours officiel d'« orientalisation » est plus prononcée que celle suivant le parcours alternatif d'« occidentalisation », dans la mesure où cette dernière se trouve partiellement dans l'ombre. On peut en conclure que le visage oriental se répand « plastiquement » sur le visage occidental, celui-ci se contentant d'intégrer la zone d'assemblage (visage oriental = joue occidentale) dans l'agencement de sa morphologie.

- En outre ces deux zones d'assemblage, on peut identifier les yeux, les nez et les bouches comme des connecteurs topologiques de la bifacialité, dans la mesure où ils sont isomorphes au-delà de leur différence d'orientation.

Même si l'image est le résultat d'un procédé technique – probablement d'un logiciel professionnel type « photoshop » – l'effectuation de la règle de transformation, qui se fait ici par l'intermédiaire de zooms, de déplacements, de superpositions et de découpages, aura les mêmes incidences sémiotiques que lorsqu'il s'agissait d'une peinture ou d'un dessin, étant donné que les mêmes éléments plastiques (formes et couleurs) sont en cause.

La perspective dans l'image est suggérée en juxtaposant divers styles de perspective. Nous proposons de discuter les styles les plus dominants : la perspective géométrique, la perspective atmosphérique, les chevauchements.

La mise en place de la ligne d'horizon aboutit à une subdivision entre haut et bas. Comme telle, la ligne d'horizon préfigure les impressions de débordement, de recul et d'équilibre, que l'affiche peut exploiter par la suite. Sans être porteurs d'une véritable tridimensionnalité, ces mouvements

sensori-moteurs « distendent » la bidimensionnalité, lui donnent une certaine voluminosité, une épaisseur primaire, susceptible d'être exploitée à l'aide des points de vue et de distance. Dans cette affiche, la ligne d'horizon est située sur la ligne horizontale géométrique centrale de l'image. Elle traverse les yeux du visage bifacial au niveau des pupilles. Il en résulte que la saisie de la plasticité est frontale, évitant les effets de plongée et de contre-plongée, et *a fortiori*, les impressions de recul et de débordement. En effet, l'énonciataire a l'impression de se trouver à la même hauteur que le regard qui le fixe, sur le même plan que le visage avec lequel il est censé s'identifier, ce qui facilite l'accès à l'univers plastique, son inscription corporelle dans les morphologies et les chromatismes de l'image et l'adhérence aux valeurs véhiculées. La ligne d'horizon instaure un équilibre au sein de l'image déjouant l'« adversité » des deux parcours plastiques officiel et alternatif et stabilisant la tension entre les diverses orientations.

Comme le point de fuite de l'image est situé au centre géométrique de l'affiche, le centre perspectif et le centre géométrique se superposent, ce qui renforce la stabilité plastique de l'image. Ce centre correspond à l'endroit entre les yeux et les deux nez et fonctionne comme un véritable centre de rayonnement « énergétique » où s'entrecroisent la ligne d'horizon, la ligne verticale principale et les diagonales. Grâce à la mise en miroir de la plasticité à travers la ligne d'horizon, le point de fuite unifocal engendre deux réseaux de fuyantes synchronisés, qui augmentent l'orientation frontale de l'image ainsi que sa réversibilité visuelle. Il est pourtant évident que les fuyantes dans ce visage ne sont pas exploitées pour « creuser » l'espace, mais plutôt pour structurer la plasticité sur la surface plane en des parties équivalentes. Ainsi, la saisie se trouve-t-elle optimisée. Aucun élément plastique n'est privilégié : la mise en valeur concerne l'ensemble des morphologies, qui se trouvent unifiées par un seul devenir dont le centre incontestable n'est pas tant un point de fuite, mais un point articulatoire, un véritable point de diffusion d'énergie, de forces orientées susceptibles d'atteindre tous les recoins de l'espace du visage où elles se heurtent contre les parois du cadre intérieur et disparaissent dans le noir. C'est comme si un point d'énergie s'était installé au centre de

l'espace (sur le front commun des deux visages) et avait libéré ses forces poussant l'obscurité vers les bords et engendrant par le même mouvement un univers sensoriel et lumineux où émergent des valeurs humaines universelles.

L'absence de chaque forme de raccourci géométrique dans l'affiche, indique que le point de distance est situé, non pas hors cadre mais sur un point infini. L'angle de saisie est effacé et remplacé par des verticales parallèles. Il en résulte que le visage est saisi dans une frontalité totale non pas comme occupant un lieu fermé, mais situé dans un univers ouvert conçu comme une grille géométrique homogène de verticales, horizontales et diagonales. Celles-ci fonctionnent comme des coordonnées d'un plan 2D sur lequel l'instance de la visée peut se déployer, s'orienter et s'arrêter au gré de ses interrogations.

En appliquant différents degrés de luminosité et en alternant le niveau de saturation chromatique, l'instance de l'énonciation crée des effets de clair-obscur, permettant de concevoir l'image en termes de profondeur, d'éloignement et de rapprochement. Dans l'affiche, les tonalités les plus saturées – le noir et le gris foncé – forment l'arrière-plan et les zones d'ombre des tonalités non saturées – le blanc et le gris clair – le premier plan. Les effets cinétiques d'abduction et d'adduction qui émergent ainsi, distendent et disloquent la grille géométrique, donnent une voluminosité à la surface plane et procurent au visage une tactilité charnelle. C'est cette tension entre la structure géométrique « euclidienne » de la surface plane et la structure chromatique « non euclidienne », qui est exploitée au sein de l'image afin d'optimiser la circulation des valeurs sémio-narratives.

Dans l'affiche, il n'est question que d'un seul cas de chevauchement : le cadre intérieur chevauche les deux mentons du visage, ce qui suggère qu'il existe une certaine distance entre les deux. Le visage est perçu comme éloigné de la surface plane, comme flottant dans un espace sombre duquel elle essaie de se libérer. C'est ce mouvement libérateur vers la lumière, aussi bien que cette émergence de l'obscurité qui est rendue visible dans le moment

présent de l'image. Les contours flous, les taches d'ombre qui semblent glisser de la peau, indiquent la vitesse avec laquelle le visage se défait du noir ambiant. Le passé obscur, le futur lumineux et le présent encore en devenir, mais déjà sur la bonne voie car fermement guidé et encadré dans une structure à la fois robuste et flexible, habitent ici un même univers plastique, forment le soubassement spatio-temporel d'un programme narratif persuasif d'identification à travers lequel l'énonciataire est incité à accepter des valeurs d'ouverture, de communication, et à prendre le chemin de la lumière.

1.2.1.4 L'emplacement topologique profond

L'emplacement topologique profond concerne les couches sous-jacentes, englobantes ou englobées ; les grands champs centraux et périphériques ; la symétrie unifiante. Au sein du cadre intérieur, nous pouvons identifier les couches et champs suivants :

- Le fond noir comme zone d'émergence du visage.
- Le visage bifacial émergeant comme espace énonciatif principal.
- Les deux visages ellipsoïdes agencés d'une telle manière qu'ils débordent l'espace de l'autre comme les deux ellipses complémentaires en forme de « yin et yang », les principes fondamentaux taoïstes de passivité et d'activité. On retrouve d'ailleurs les formes typiques du yin et yang également dans le logo de l'agence « Shenzhen ».

1.2.2. La catégorie chromatique

1.2.2.1. La luminosité

La luminosité de l'affiche est dominée par les contrastes noir-blanc. Mises à part quelques zones floues – au niveau de l'œil oriental, dans la partie inférieure droite du visage « oriental » et les bords du visage « occidental » –

ces contrastes sont mis en place d'une façon abrupte. Le passage du clair à l'obscur est optimal, c'est-à-dire que nous passons d'une saturation totale – un noir foncé – à une saturation nulle ou presque nulle – un blanc neige ou un gris doux. Cette différence au sein du visage et entre le visage et le fond noir, donne à la saisie de l'image un rythme important, dans la mesure où les passages entre les morphologies sont réduits à leur strict minimum. Ainsi, la vitesse avec laquelle le visage émerge de l'obscurité est considérablement accélérée, malgré les zones floues où le blanc n'arrive pas à se défaire du noir.

Il est à noter que le clair-obscur dans le visage « oriental » est plus accentué que dans le visage « occidental » où les éléments – bouche, nez et œil – se distinguent moins nettement. Dus à une différence d'éclairage, les contrastes lumineux ne sont pas saisis de la même manière. La mise en miroir géométrique du visage bifacial est contrebalancée par l'utilisation de deux sources lumineuses opposées. Pour le visage « occidental », on peut identifier une source extérieure agressive et pénétrante qui éclaire le visage frontalement rendant sa complexion pâle et translucide et qui met en évidence les pores et gerçures de la peau. Pour le visage « oriental », on peut identifier l'existence d'une source lumineuse intérieure, qui répand son énergie d'une profondeur indéfinie vers la surface du visage. La complexion du visage « oriental » est douce et opacifiée effaçant les pores et absorbant les rugosités.

Ces deux sources opposées se recoupent au niveau des deux zones d'assemblage principales, à savoir au niveau des deux joues (les joues droites du visage « occidental » et « oriental »). On voit que la source lumineuse intérieure réussit à s'imposer à la source lumineuse extérieure. Celle-ci se répand sur le visage « occidental », tandis qu'elle atteint à peine le visage « oriental ». En d'autres termes, la dureté du visage occidental est adoucie par la lumière intérieure orientale. En revanche, la lumière extérieure occidentale à du mal à envahir l'espace occidental et se perd dans l'ombre : elle est absorbée sans pouvoir « contaminer » la lumière orientale.

1.2.2.2. La saturation

Dans l'image, la saturation augmente les contrastes du clair-obscur. Les degrés de saturation investissent cette structure de façon à lui donner une profondeur intensive, un volume chromatique sensoriel tactile. Le recoupement de la luminosité et la saturation mettent en relief les chromatismes et en font ressortir des impressions d'abduction et d'adduction : les noirs « charbon », les blancs « doux », les gris « brumeux » augmentent l'illusion référentielle de l'image.

C'est le visage « oriental » qui empêche le plus l'accès aux traits de sa physionomie. Des zones d'ombre envahissent la partie inférieure gauche et glissent un voile entre le regard et la surface du visage, laissant intacte une partie du mystère qui entoure son être. Le visage « occidental » dévoile entièrement sa physionomie, montrant toutes les faiblesses et toute la puissance de son apparence.

1.2.2.3. La tonalité

A l'exception du rouge doux du mot « communication », mis en exergue au sein du cadre englobant, l'impression générale de l'affiche résulte entièrement de l'effet clair-obscur relevé par les divers degrés de saturation. La saisie bichromatique, noir-blanc, remplace ici la saisie polychromatique. Mais vu les multiples nuances du noir-blanc, la palette chromatique est d'une même richesse, d'une même densité visuelle que celle d'une image colorée. L'émergence d'une illusion référentielle iconique ne souffre donc aucunement d'une insuffisance sensorielle : les deux visages sont pleinement reconnus comme des visages humains typiques d'une culture spécifique (occidentale et orientale).

La tonalité opposée noir-blanc encourage à définir le visage en termes de forces agonistes et antagonistes. La domination de teintes « pures », non

mélangées, augmente la confrontation, la collusion entre arrière-plan et premier plan, et au sein du visage, entre couleurs foncées et couleurs claires. Cette confrontation évoque en outre la résistance de la lumière à l'obscurité et de la clarté dispersive à l'opacité rétensive voire oppressive. Là où la confrontation est la plus importante, c'est-à-dire au niveau des bords du visage, s'engendrent de véritables lignes de tension chargées d'énergie chromatique. La résolution de cette tension locale se fait au niveau global de l'image, dans la mesure où la quantité de noir et la quantité de blanc sont équivalentes. Elles équilibrent et stabilisent la saisie chromatique de l'image.

1.2.2.4. La matérialité

L'image imprimée de l'affiche relève de l'art graphique que l'on appelle la sérigraphie. La surface matérielle de l'affiche est lisse, ce qui a pour effet, que la lumière ne s'y accroche pas facilement, mais est susceptible d'engendrer des effets d'éclat et de luisance. Comme la lumière n'est pas absorbée, mais reflétée – rendue à l'environnement avec une certaine vitesse – la surface matérielle fait partie du fonctionnement sémiotique de l'image. Son rôle dépend bien évidemment de l'endroit où elle se trouve accrochée (à l'extérieur ou à l'intérieur, en pleine lumière ou dans l'ombre etc.), mais ses incidences doivent être prises en compte, au niveau de la plasticité, comme des effets attirants ou perturbateurs. L'œil est attiré par la luisance, mais l'interprétation est perturbée, dans la mesure où les effets lumineux peuvent effacer les formes et les couleurs.

1.3. La symétrie : de la « bifacialité » au « portrait »

La symétrie est l'une des caractéristiques plastiques les plus marquantes de l'affiche. Elle assure au sein de l'image l'impression de cohérence et de stabilité sous-jacente.

Dans l'affiche, la symétrie géométrique, que nous avons étudiée plus haut, cherche à imposer sa loi au mouvement dispersif asymétrique des

chromatismes. La grille symétrique déjoue les irrégularités plastiques, la réversibilité de la bifacialité, le jeu inégal du clair-obscur. Ses axes continus rendent palpables ce qui se dérobe à notre vue et saisissables ce qui se cache dans l'obscurité ambiante du fond. C'est la symétrie qui articule les deux visages et qui concilie les morphologies opposées, les orientations adverses. C'est à travers elle que les localités plastiques hétérogènes s'agencent dans une globalité homogène et que les deux visages sont susceptibles de se transformer en un seul « portrait ». La symétrie assure le passage de la physionomie, la stricte apparence plastique, à la « rhétorique psychologique », le caractère individuel, les traits de personnalité tels qu'ils apparaissent à travers la plasticité. Mais au lieu de la présentification d'une seule apparence individuelle relevant d'une seule identité, le portrait qui émerge de la bifacialité porte sur deux ressemblances humaines génériques (deux portraits-robot), donc sur une double apparence individuelle, mais relevant d'une seule identité.

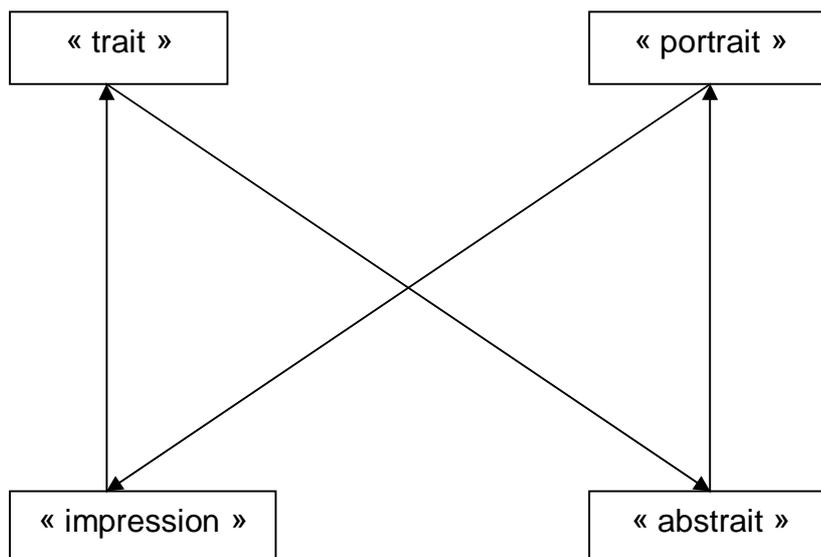
1.3.1. Du « trait » au « portrait »

Le passage du visage bifacial au portrait s'analyse, au-delà de son agencement plastique symétrique, en termes d'une confrontation, puis d'une réconciliation entre deux modèles génériques de visage : le visage « oriental » et le visage « occidental ». Comme nous avons fait l'inventaire de la plasticité auparavant, il nous reste à nous interroger sur sa catégorisation selon l'appartenance culturelle. Ceci implique que nous présupposons l'existence potentielle d'un « portrait oriental » et d'un « portrait occidental » typiques. Ce « portrait » émerge à travers une articulation plastique de traits actualisant une physionomie qui est marquée par sa spécificité culturelle : en inscrivant le « trait » dans un champ plastique culturel spécifique, s'engendre le « portrait » figuratif iconique caractéristique d'une appartenance physique reconnaissable (« occidental » ou « oriental »).

La transformation du « trait » en « portrait » implique d'abord une différenciation morphologique de l'ensemble des « traits » désordonnés que

l'on peut rencontrer sur un visage. Cette différenciation agence les « traits » dans un certain nombre de formants plastiques, que l'on qualifie de figures « abstraites » (décrites plus haut en termes de figures élémentaires). L'agencement du « trait » comme « portrait » passe dès lors par un processus d'épuration ou de *stylisation* ; un processus de négation de la phénoménalité en faveur de la constitution de la figurativité iconique propre au portrait. Le « trait » est tout d'abord géométrisée (procédure de négation) à travers des débrayages énoncifs, c'est-à-dire intégré dans les figures élémentaires, les orientations plastiques, la perspective, la symétrie. « L'abstrait » est ensuite iconisé en tant que « portrait » (procédure d'assertion) à travers des embrayages énoncifs. Cette procédure d'agencement au niveau énoncif de la plasticité se fait selon « l'orientalisation » ou selon « l'occidentalisation » des deux visages, c'est-à-dire selon leur marquage « impressif » qui détermine l'apparence physique individuelle de leur configuration.

Nous pouvons construire le carré suivant de l'iconisation énoncive du « portrait » :



Nous avons vu plus haut que les procédures d' « orientalisation » et d' « occidentalisation » sont à envisager non seulement au niveau énoncif de l'image, à savoir selon la constitution de deux visages culturellement opposés,

mais également au niveau énonciatif, à savoir selon l'occidentalisation du visage oriental et l'orientalisation du visage occidental. En somme, il s'agit de déterminer la façon dont le visage bifacial articule l'appartenance exclusive (orientale ou occidentale) afin de constituer une seule identité inclusive (occidentale « orientalisée » et orientale « occidentalisée »).

1.4. Le contrat de véridiction : de « l'appartenance » à « l'identité »

Ce visage « occidental » se caractérise par la configuration suivante : une apparence faciale « ouverte » composée de formes robustes et larges ; l'œil clair grand ouvert et vif, dévoilant une certaine curiosité et une joie extériorisée ; les cils accentués comme chez un animal ; le nez prononcé avec les narines ouvertes ; la bouche charnue et palpable dessinant un sourire léger. L'accès au « paysage facial occidental » se fait par l'intermédiaire d'une saisie immédiate et symétrique qui enferme les morphologies dans une structure rigide et immobile comme des localités isolées et détaillées avec soin. Celles-ci sont juxtaposées, placées les unes à côté des autres selon une approche analytique méticuleuse comme des lieux indépendants et achevés, qui se disputent le devant de la face : bouche, nez et œil cherchent, chacun à leur façon, à dominer le visage ; le goût, le toucher, l'odorat et la vue ont chacun leur propre fonctionnement analytique provoquant la désintégration de la sensorialité globale.

Ce visage « oriental » se caractérise par la configuration suivante : une apparence faciale « apaisée » contenant des zones d'ombre et composée de formes délicates finement dessinées ; l'œil légèrement bridé, embrumé par des taches d'ombre ; un regard concentré ; la bouche finement dessinée ; le nez à moitié invisible, émergeant délicatement du visage, avec les narines presque imperceptibles ; l'absence de cils, la peau lisse et sans défauts retenant la lumière et la restituant avec une certaine lenteur à l'environnement, enrichie de tonalités douces et de teintes sombres.

La source lumineuse du visage « oriental » se répand de l'intérieur poussant l'obscurité ambiante vers l'extérieur. L'accès au « paysage facial oriental » se fait par l'intermédiaire d'une saisie médiate, d'une éclosion ralentie, scandée par l'asymétrie et les zones d'ombre. La superposition de plages chromatiques donne à l'émergence de l'âme plus de réalité et la fait monter par degré vers la perfection selon une approche synthétique d'ébauch. Le visage oriental fait état d'un /ne pas faire savoir/ volontaire qui laisse la compréhension « cognitive rhétorique » en suspens en faveur de l'entendement « sensoriel empathique ». La bouche, le nez et l'œil ne sont pas des unités séparées, mais forment une seule sensibilité intégrée : le goût, le toucher, l'odorat et la vue occupent un seul espace sensible. Le but ici n'est pas de communiquer de l'assurance à l'aide de la sensualité, mais de dégager du bien-être à l'aide de l'affectivité.

Avant d'aborder la façon dont les deux visages appartenant à deux champs culturels différents se trouvent intégrés sémiotiquement dans une seule identité émergente, il est important de souligner l'absence plastique de l'un des cinq sens, à savoir *l'ouïe*. Cette absence est d'autant plus remarquable que les quatre autres sens – la vue, le goût, l'odorat et le toucher – dominant l'image. La communication que préconise l'énonciateur peut se passer, apparemment, des oreilles et même de la parole (la voix) en général, vu que les bouches sont fermées, réduisant les lèvres à leur capacité de communication muette : l'expression de joie à travers le sourire. La langue, marque d'appartenance culturelle par excellence et souvent source de repli nationaliste, est par avance retirée du procès de la communication comme un élément perturbateur et remplacée par les sens proprement « sensoriels » et donc plus universels, car partagés par le plus grand nombre d'humains. En effet, la parole et l'audition permettant d'interpréter la parole à travers un « filtre linguistique » culturellement formaté, sont d'emblée court-circuitées, rendues absentes, afin que la communication, la compréhension interculturelle, se fasse plus facilement sur le plan de l'empathie sensorielle universelle.

Le visage bifacial est un espace de rencontre où « l'entre-quatre-yeux » de deux visages génériques homogènes appartenant à deux domaines culturels différents, est converti, au cours d'une symbiose plastique, en un « entre-deux-yeux » hétérogène intrafacial. La constitution de cette hétérogénéité « homogène » relève, au niveau de la forme de l'expression, d'une articulation de deux isotopies figuratives contradictoires (les appartenances exclusives « orientale » et « occidentale ») et, au niveau de la forme du contenu, d'une seule isotopie thématique (identité inclusive). L'image qui en résulte, s'adresse, à travers un « bi » face-à-face interfacial, à un énonciataire. Conçu comme une grandeur intensive, celui-ci est incité à s'inscrire corporellement dans le parcours plastique et amené à accepter (selon la modalité du /faire/ persuasif) le contrat de véridiction énonciatif.³⁷ A cet effet, il s'agit, pour l'instance de l'énonciation, d'assurer la cohésion de son discours afin de ne pas perturber le processus de la sémiotique. La réussite de la véridiction dépend de la coordination adéquate entre la saisie des grandeurs extensives plastiques et la visée, l'investissement imaginaire de ces grandeurs par la grandeur intensive. Cette coordination vise, à travers la stabilisation du flux sensoriel doublement polarisé par deux isotopies contradictoires, l'instauration d'un équilibre, d'une symétrie, qui canalise, puis neutralise la tension plastique. Le contrat de véridiction que nous offre ici l'instance de l'énonciation de l'affiche, s'obtient à partir de l'impression thymique fiduciaire que quelque chose « m'est bon », « m'est destiné avec bienveillance », un « croire-vrai » aboutissant à un « dire-vrai » sanctionnant les valeurs de l'énoncé. Le passage du croire-vrai au dire-vrai peut être conçu, en quelque sorte, comme une iconisation du programme narratif persuasif propre au processus de la véridiction. Le PN prend forme au fur et mesure que la persuasion réussit à faire admettre ses valeurs, en d'autres termes, au fur et mesure que l'image qui s'engendre prend sens.

Le sentiment que quelque chose « m'est bon » implique une première reconnaissance euphorique dont l'énergie sensorielle est retenue, renforcée, galvanisée. Se forme ainsi un champ « tensif », indéfini, préfigurant

³⁷ Cf. Greimas & Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op.cit., p.417

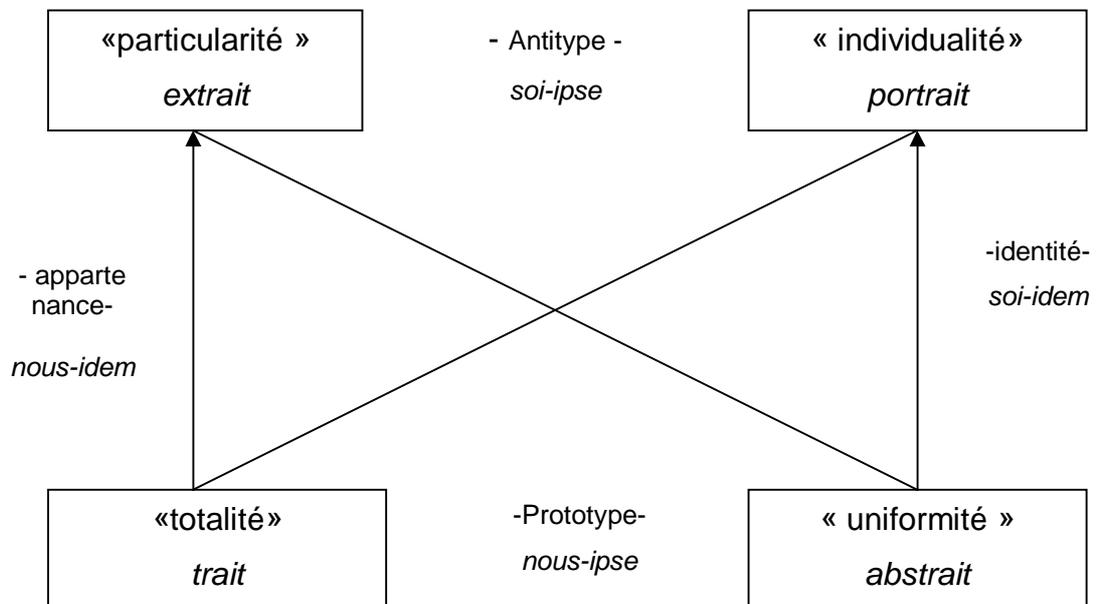
l'émergence des valeurs. En effet, la base affective constitutive de la quête de la véridiction, sous-jacente au « croire-vrai », est *l'affection corporelle* ressentie au premier contact du visage bifacial. Ce contact engendre une image primaire de l'état de notre corps, qui se maintient tant que cette affection dure. Cette image primaire est marquée par la fascination où l'état de notre corps et l'imaginaire indiquant cet état, s'entretiennent et se renforcent d'une telle manière que l'espace interfacial n'apparaisse plus comme un vide ou comme une zone intermédiaire neutre, mais se transforme en un champ de forces. La fascination et la turbulence affective qu'elle engendre vont par la suite être canalisées et structurées par la double articulation du parcours plastique (officiel – alternatif ; orientalisation – occidentalisation). Il est dès lors important de rassurer l'énonciataire intrigué quant à l'authenticité et l'intention bienveillante de l'image. A cet effet, les deux micro-énoncés, « communication » et le nom et le logo de l'agence « Shenzhen », transforment la fascination en confiance constitutive (croire-vrai). La « communication », en tant que programme narratif principal de l'affiche, est sanctionnée par l'instance de l'énonciation déléguée par le méta-destinateur (l'état). Le PN vise à établir, à travers une identification réciproque, une seule identité humaine qui transcende les appartenances culturelles antagonistes.

En effet, l'image vise l'intégration de deux isotopies, sélectionnant des propriétés figuratives opposées, dans une seule identité sous-jacente invariable. Le rapport de ces deux isotopies exclusives, et leur rapport à l'isotopie invariable inclusive, dépendent d'une correspondance englobante non causale des diverses catégories plastiques que les isotopies incorporent. Si nous demandons maintenant quel est le concept capable de rendre compte d'une telle correspondance, il apparaît que c'est celui de *l'expression de l'uniformité morphologique* qui ouvre les catégories des isotopies à une universalité d'abstraction plastique dont témoigne le genre des portraits-robots. Ce genre traduit immédiatement la possibilité pour les isotopies hétérogènes d'exprimer un même invariant humain, en établissant dans chaque catégorie variable un même enchaînement causal : nous avons vu que les parcours plastiques des deux visages (l'orientalisation et

l'occidentalisation) s'engendrent de la même manière et que la mise en place d'un réseau symétrique uniformise leur saisie.

Le trait communautaire du visage, « l'extrait », relève d'une première catégorisation, selon des critères culturels particularisants, des traits physiologiques d'un ensemble d'individus. Ces « traits » sont à considérer comme des occurrences sensorielles du « moi »-chair : la plasticité irrégulière non orientée – des taches, des aspérités, des irrégularités, toutes sortes d'impuretés cutanées – que nous avons analysées plus haut indiquent la *totalité physiologique* du visage humain.

Le carré suivant montre les valeurs figuratives des formes visuelles du visage bifacial et leurs modes sous-jacents. Les méta-valeurs ou méta-termes du carré sont le résultat d'une contraction d'un axe sémantique, d'une relation de base, comportant au moins deux termes. Par là même, ils se constituent en catégorie de niveau hiérarchiquement supérieur par rapport à la première génération des termes catégoriels qui constituent le carré sémiotique selon des points d'intersection des différences plastiques. Les méta-termes représentent paradigmatiquement l'univers narratif de l'image, c'est-à-dire selon les modes exclusifs de « ...ou bien... ou bien... ». Ils sont à considérer comme des unités structurales articulées dans un carré sémiotique. En tant que tels, ils ne relèvent pas d'une articulation directe de formants plastiques, mais de valeurs positionnelles lexicalisées, qui n'existent que *relationnellement* et qui transforment le sensible (en l'occurrence la plasticité) en un schéma narratif canonique discursivement lisible et culturellement reconnaissable, à savoir en un *type iconique*. Les méta-termes-relations engendrent des zones d'attractions conflictuelles, qui peuvent être conçues comme autant de méta-programmes narratifs élémentaires en compétition, dans la mesure où ces derniers cherchent à imposer, à l'aide de la mise en place d'embrayages et débrayages énonciatifs et énoncifs (voir *supra*), des propositions rhétoriques différentes.



L'identité est le « méta-terme-relation contraire » qui se met en place en tant que type iconique à travers l'articulation de « l'abstrait » – les formants plastiques élémentaires – et du « portrait », le visage culturellement identifiable. Le principe de l'identité est la répétition individuelle (le soi-idem), à savoir la constance à travers le temps, la constance dans le devenir des états successifs. L'identité, ce n'est pas une histoire de temps, mais une histoire de durée. C'est elle qui sous-tend les contradictions historiques de la vie individuelle, qui assure la cohérence transversale du « soi ». L'identité relève de l'intersection, fluctuante par la durée, d'une variété de formants plastiques susceptible de constituer un seul « portrait ».

L'appartenance est le « méta-terme-relation contraire », qui se met en place à travers l'articulation du « trait » – l'ensemble de la plasticité disponible – et « l'extrait », la sélection de traits selon les critères culturels. Le principe de l'appartenance est *l'idem communautaire* ou *le nous-idem*, à savoir la répétition de traits exclusifs au sein d'une même communauté. L'appartenance est spatialisante, circonscrit un lieu du « nous » exclusifs (« nous » les occidentaux ; « nous » les orientaux). Toute appartenance suppose un sous-ensemble, tout sous-ensemble se définit par une ou des propriétés. Ainsi,

nous avons tendance à nous considérer comme faisant partie d'une communauté douée d'une propriété humaine typique, un « extrait » communautaire exclusif, les autres en étant écartés et réunis, selon un mécanisme causal discriminatoire, en un sous-ensemble opposé.

L'anti-type est le « méta-terme-relation contradictoire » qui se met en place par la contraction de « l'extrait » et du « portrait » correspondant au *soi-ipse*, à savoir la différence plastique individuelle cultivée. A travers l'anti-type, chaque portrait se distingue d'un autre portrait en sélectionnant ces traits spécifiques, qui donnent au visage une expression unique. L'anti-type exprime la volonté de se soustraire à chaque forme de ressemblance ou d'appartenance. En tant que terme complexe, l'anti-type transforme les « traits » en un « portrait » dont la typicité est souvent conçue comme négative, dans la mesure où la procédure d'extraction plastique ne vise pas l'établissement d'une identité ouverte, faisant partie d'une communauté inclusive et dynamique, mais la création d'une individualité percluse par son exclusivité, son incongruité voire son étrangeté plastique.

Le prototype est le « méta-terme-relation contradictoire » qui se met en place par la contraction du « trait » de « l'abstrait » correspondant au *nous-ipse*, à savoir la ressemblance plastique que chaque individu cultive par rapport à ses semblables. Le prototype exprime la volonté de s'inscrire, en tant qu'individu, dans un groupe ou communauté humains inclusifs, au-delà de l'appartenance raciale. Sa typicité est conçue comme positive, accueillante, dans la mesure où sa plasticité est cohérente et identifiable. En tant que terme neutre, le prototype, dont le portrait-robot est l'occurrence figurative par excellence, n'aspire ni à cultiver sa différence ni à exclure chaque forme d'identification, mais à rassembler un grand nombre de traits afin de les assembler dans des formants plastiques universellement reconnaissables.

Le contrat de véridiction que l'instance de l'énonciation cherche à faire accepter à travers des modalités du /faire/ persuasif (à partir de la fiducia constitutive), s'accomplit justement selon la négation des valeurs exclusives du

méta-terme contraire de /l'appartenance/. La plasticité culturellement marquée est ouverte par l'intermédiaire d'une procédure de mise en symétrie élargissant les champs opposés des deux visages vers une uniformité morphologique abstraite, vers une conception universelle de l'humanité exprimée par une physionomie neutre, « prototypique ». Les deux parcours plastiques d'orientalisation et d'occidentalisation sont désamorcés en faveur d'une communication, qui s'engendre par la mise en commun de zones complémentaires sous-jacentes en forme de « yin » et « yang ». Cette restructuration de l'adversité plastique des capteurs sensoriels (bouche, nez, œil), c'est-à-dire la neutralisation de leur orientation contraire, constitue la base de l'émergence du méta-terme contraire de /l'identité/, d'un portrait qui perçoit le monde d'un seul regard. Mais si cette nouvelle alliance orientale-occidentale se perd dans des impressions idiosyncrasiques anti-typiques (olfactives, gustatives, tactiles individuelles), elle se défait et le portrait « se décompose » en une multitude d'impressions et d'irrégularités plastiques.

Le passage de /l'appartenance/ à /l'identité/, de l'exclusivité à l'inclusivité, se fait alors par un double mouvement au niveau des méta-termes : en rejetant /l'antitype/ et en intégrant /le prototype/ est obtenue une /identité/, qui absorbe /l'appartenance/ dans une universalité englobante.

2. Emergence et naissance (relation source / produit)

2.1. L'affiche « l'eau » : l'affiche 2 p.81

C'est une affiche chinoise portant sur le thème « l'homme et la nature » (auteur : Zhang Dali et Tng Di ; fait lors d'une exposition d'affiches).

2.1.1. La description de l'affiche.

L'image qui constitue ici notre objet d'étude manifeste deux modalités, graphique et plastique, qu'elle réunit. La partie graphique est l'idéogramme chinois « 水 » pour « eau » en français. Cet idéogramme indique à l'énonciataire l'orientation de la lecture verticale de l'affiche. En ancien chinois,



ce mot était transcrit avec l'idéogramme suivant : «  ». Celui-ci est plus figuratif ou suggestif du mouvement ondulatoire de l'eau.

Quant à la partie plastique, elle peut se diviser en deux : la surface noire au-dessus constitue une sorte de bloc noir massif et la surface blanche (plus grande) est traversée en diagonale par une autre surface de forme serpentine.

La surface noire peut être délimitée presque dans toute son étendue, par un triangle imaginaire dont le diamètre part du coin haut à droite de l'affiche et finit au milieu du côté gauche de l'affiche. L'irrégularité et les débordements de cette surface par rapport à ce triangle imaginé confèrent à celle-ci, lorsqu'elle est examinée du côté gauche, la forme d'une partie d'un corps humain saisi dans une posture assise. Cette position assise, présentée de profil, donne à voir la cuisse et le haut de la cuisse, et presque tout le torse (poitrine et ventre).

Trois zones sont délimitées au crayon dans le bloc noir. Le contour de la première fait penser à une poitrine. Celui de la deuxième renvoie au ventre

d'une femme enceinte : cette deuxième zone est intégrée en son milieu par un bout de cette surface serpentine (plus claire). Et la troisième zone, renvoie à une cuisse allongée. Une partie de la forme sinueuse effleure également cette zone.

L'autre moitié de la partie plastique est donc celle constituée par la surface blanche traversée par la forme sinueuse. Etant donné l'idéogramme « eau » participant au texte de l'affiche, nous pouvons penser que cette forme serpentine représente l'eau dans son mouvement ondulatoire. Ce rapprochement entre la forme serpentine et la graphie « eau », trouve une validation diachronique dans la forme ancienne de la graphie du mot « eau » :



Le noir et le blanc s'opposent nettement dans l'affiche. Entre ce contraste, nous pouvons trouver la couleur grise qui émerge. Cette couleur grise, mélange du noir pur et blanc pur, montre une trace de mouvement, ce qui rend l'effet de la continuité.

La juxtaposition irrégulière des tons noir, gris et blanc, qui composent cette surface serpentine, et le déploiement diagonal irrégulier de celle-ci, suggèrent également, en effet, l'image de l'eau et de son mouvement souple et ondulatoire : la représentation d'un fleuve zigzagant semble ici évidente.

Par ailleurs, au coin en bas à gauche, une petite surface en demi ovale, dirigée vers la droite, traduite par les mêmes tons que la serpentine, illustre l'idée de l'eau stagnante qui évolue dans un espace plat homogène. Nous avons donc ici une eau qui coule et une eau qui stagne. L'orientation presque perpendiculaire de ces deux surfaces, de ces deux formes suggérant l'eau, établit un repère spatial et atmosphérique terrestre. La surface traduirait ainsi le vide atmosphérique. Cette impression de dimension est rendue par le dégradé dans les tons qui composent les différentes surfaces, par leur

orientation (parallèle et perpendiculaire) et par l'irrégularité des contours dessinant leurs formes.

Trois catégories, horizontalité / verticalité, volume / surface, profondeur / aspect, renvoient au contraste fluide / solide, qui correspond au couple dynamique vs statique.

Le couple de l'horizontalité et de la verticalité, et le couple du volume et de la surface nous montrent les effets d'espace et de profondeur. En comparaison avec le bloc noir, l'image de l'eau est un état statique. La petite surface demi ovale – en bas à gauche – est statique tandis que les ondulations qui sillonnent l'affiche renvoient à une perception dynamique de l'eau.

Comme nous avons dit au-dessus, la deuxième zone que nous avons isolée dans l'affiche nous fait penser au ventre d'une femme enceinte. En fait, « c'est une forme humaine. En l'unissant avec l'image de l'eau dans une figure, les auteurs nous montrent leur avis pour la communication entre l'homme et la nature »³⁸. Cette deuxième zone est intégrée en son milieu par un bout de cette surface serpentine (plus claire).

Selon deux orientations différentes pour la lecture de l'affiche, le bloc noir représente deux images différentes :

Si nous suivons le micro-énoncé « 水 », nous lisons l'affiche verticalement : de haut en bas, du noir au blanc. Les caractéristiques du bloc noir, « la stabilité » et « le solide » par exemple, nous permettent de le prendre pour l'image d'une partie de la montagne.

Si nous tournons l'affiche de 90° vers la gauche, nous pouvons apercevoir la partie d'un corps humain saisi dans une posture assise : l'affiche

³⁸ Jin Liqiang Rédacteur du livre *Accueil du dessin chinois* dans lequel nous avons trouvé l'affiche.

se lit de gauche à droite, les caractéristiques de ce ventre d'une femme enceinte sont remarquables.

Les parcours « naturalisation » et « humanisation » s'opposent au niveau plastique.

2.1.2. Les contrastes plastiques.

Jean-Marie Floch a fait une analyse sur l'image « un nu de Boubat » dans son livre *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Il étudie le traitement des surfaces composant cette photographie, afin d'analyser les contrastes modelé/aplat. Les contrastes sont des unités du discours plastique. Ce qui est modelé, consiste à rendre des objets et de l'espace en volumes ; ce qui est en aplat, consiste à rendre des objets et de l'espace sur une surface plane en figures.

Les corps dans l'espace peuvent se représenter selon deux dimensions géométriques : la géométrie plane et la géométrie dans l'espace. La géométrie plane se présente dans l'affiche par les figures qui sont unidimensionnelles (en 1D : mesure la longueur) ou bidimensionnelles (en 2 D : mesure la longueur et la largeur). La géométrie dans l'espace donne les volumes à l'image : ils sont soit tridimensionnelle (en 3D : mesure la longueur, la largeur et la hauteur) ou bien soit quadridimensionnelles (en 4D : mesure la longueur, la largeur, la hauteur et la diagonale).

Les deux parties dans le couple d'un contraste sont les unités syntagmatiques: elles peuvent cohabiter ensemble, dans une même image : « et...et... ». Elles sont combinées, et leur co-présence constitue l'objet réalisé, l'image.

La catégorie visuelle de la transition (transition d'une plage, ou d'une surface importante à une autre) permet de définir le contraste. Le bord, ou la

bordure, désigne la ligne qui délimite la plage nette, et la lisière désigne la ligne qui délimite la plage floue. Ainsi, le terme complexe de la catégorie visuelle de transition est réalisé par le contraste limites-bords / limites-lisières. « C'est un contraste qui s'appuie sur la nature des lignes qu'elles contiennent : il n'est de contraste de plages que parce qu'il est contraste de leurs lignes-limites. Une plage nette possède des *limites-bords* tandis que la plage floue possède des *limites-lisières* »³⁹.

Nous avons plusieurs types différents de contrastes⁴⁰.

Le contraste simple est le contraste de valeur claire / sombre, qui constitue un des éléments de base des langages plastiques. Les contrastes complexes sont les contrastes nuancé / contrasté, qui nécessitent un premier jeu de contrastes simples. Ces contrastes sont des unités du plan de l'expression, mais ils renvoient aux deux plans du langage, comme le contraste clair / obscur, qui est lié à un usage historique, et qui véhicule des contrastes de valeurs plastiques et sémantiques. Dans ce sens, le contraste clair / obscur est un véritable bloc de signification. D'ailleurs, c'est par le terme « contraste » que les artistes nomment aussi bien des unités du plan de l'expression que de véritables blocs de significations unissant des unités du plan de l'expression et des unités du plan du contenu.

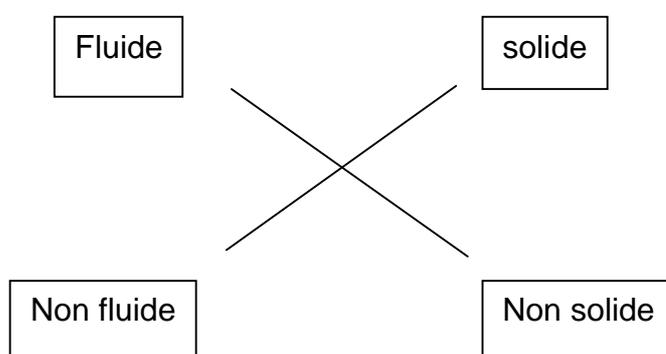
Les contrastes qui sont des unités du discours plastique, ou des unités du plan de l'expression, sont des contrastes de techniques, par exemple, le contraste de techniques modelé / aplat. Or, pour réaliser la technique du modelé, c'est-à-dire pour rendre les objets et l'espace sous forme de volumes (en 3D ou 4D), il faut utiliser le contraste clair / obscur, qui est déjà en lui-même un bloc de signification, et qui organise normalement la totalité de l'espace représenté.

³⁹ Cf. Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*, Hadès Benjamins, 1985, p. 23

⁴⁰ Cf. *op.cit.*

Si le contraste sémantisé clair / obscur dans l'image est donc intégré dans un contraste de techniques, il se trouve pratiquement désémantisé.

L'étude du dispositif plastique dans l'affiche nous permet de dégager un certain nombre de traits pertinents : horizontalité / verticalité, volume / surface, profondeur / aspect. Ils nous proposent le contraste fluide vs solide :



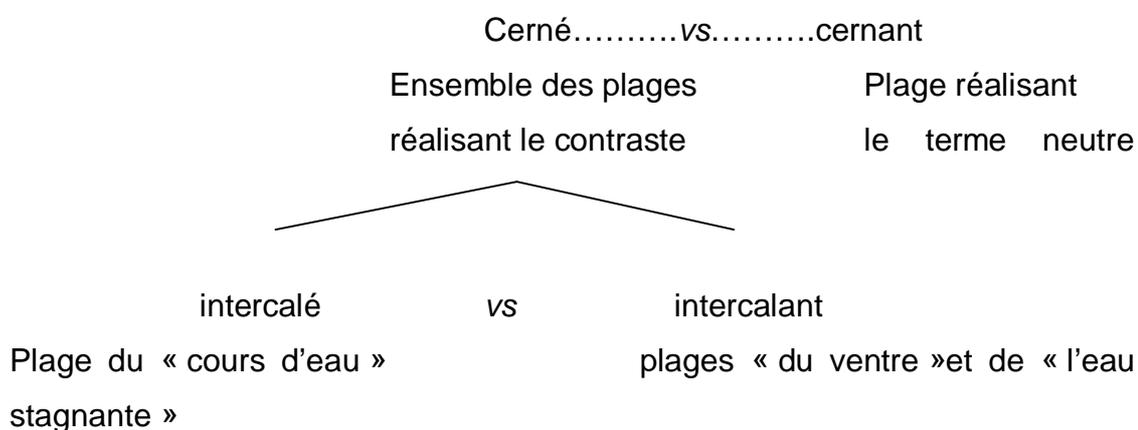
2.1.3. L'interprétation topologique.

La plage de fond dans notre affiche correspond à la partie blanche non fluide non solide. De cette plage uniforme cernante se détache la figure traitée en fluide / solide : elle réalise le terme neutre. « Une figure est ce que nous soumettons à une attention impliquant un mécanisme cérébral élaboré de scrutation locale. Sera fond et que nous ne soumettons pas à ce type d'attention et qui de ce fait sera analysé par des mécanismes moins puissants de discrimination globale des textures. *D'où il ressort que le fond est indifférencié et par définition sans limite, doté d'une existence sous la figure, laquelle, dès lors, paraîtra plus proche du sujet que le fond* »⁴¹. L'image doit donc faire l'objet d'un contraste qui permette de dégager une figure d'un fond,

⁴¹ Groupe Mu *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, pp. 67-68

et mette en évidence cette figure. Il suppose donc la translation d'un plan, se dégageant du fond.

Les parties « du ventre » et de « l'eau » sont cernées par le fond blanc. Les deux termes cernés ensemble, réalisent le contraste fluide / solide en une plage unique. A l'intérieur des plages réalisant le contraste noir / blanc, nous avons une relation linéaire : intercalé / intercalant. Donc, deux relations topologiques, articulées l'une à l'autre, peuvent rendre compte de la composition générale de l'affiche : la relation cerné-cernant et la relation intercalé-intercalant. Voilà au-dessous le schéma de cette articulation proposé par Jean-Marie Floch :



2.1.4. Le flou dans l'image de l'eau.

Le flou se conçoit à l'intérieur du contraste flou/net. En tant que catégorie, la catégorie /flou vs net/ relève du système photographique et du système pictural. Comme l'a indiqué Floch : « c'est un contraste qui s'appuie sur la nature des lignes qu'elles contiennent : il n'est de contraste de plages que parce qu'il est contraste de leurs lignes-limites. Une plage nette possède des *limites-bords* tandis que la plage floue possède des *limites-lisières* »⁴².

⁴²Cf. J-M. Floche, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*, Hadès Benjamins, 1985, p. 23

Plage nette = limite-bord

Plage floue limite-lisière

Cette coïncidence de la plage et de sa limite est également décrite par Saint-Martin qui instruit ainsi la notion de texture :

« Lorsque le contour d'une masse est net, par suite d'un changement brusque du type de stimulation, sa couleur se présente comme dense et intense, mais quand le contour ou la frontière est indéfinie, par suite d'un changement graduel du type de stimulation, la masse chromatique devient diffuse, poudreuse et comme recouverte d'un voile de fumée »⁴³

Le flou témoigne d'une atténuation de la présence, du passage de la présence à l'absence et, en termes sémiotiques, de la potentialisation, de la virtualisation de la présence. C'est donc une notion aspectuelle dans la mesure où, au croisement de la spatialité et de la temporalité, elle restitue la précarité de la présence de l'objet dans le champ de présence du sujet.

Témoignage de la précarité de la présence, le flou restitue cette différence temporelle ou spatiale qu'on appelle le changement. Il restitue une *transformation*. Pour cette raison, il est le trait plastique dominant du paysage chinois. C'est ce qu'a parfaitement montré François Jullien qui, par le recours systématique aux périphrases « la grande image n'a pas de forme, Du non-objet par la peinture », ne cesse de décrire la fluidité du paysage chinois. Il décrit une esthétique de la transition, du passage, de l'apparaître :

« Le paysage choisi ne sera pas le paysage du Midi aux contours définis, aux ombres nettes, quand les moindres traits se détachent et s'imposent à l'attention. Ce paysage n'est pas un paysage grec où, dans une lumineuse transparence, les formes des choses se découpent et font croire à une identité d'essence, ..) Au contraire, le paysage révélateur est celui du soir, s'estompant progressivement : quand, au

⁴³ F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, 1987, p. 23

cours de cette autre transition, du jour à la nuit, les formes à la fois se nimbent et s'obscurcissent, et peu à peu deviennent indécises »⁴⁴.

Le peintre chinois, explique Jullien, ne figure pas des *états distincts* mais des *modifications*, essentiellement des modifications climatiques-le brouillard, la pluie le beau temps- « *il saisit le monde au-delà de ses traits distinctifs et dans son essentielle transition »⁴⁵.*

Ce faisant, le peintre chinois ne représente ni l'être ni le paraître du monde et hors de tout propos véridictoire, il représente son *apparaître* « *quand tout le paysage se perd dans la confusion : émergeant-s'immergeant entre il y a et il n'y a pas –voilà ce qu'il est difficile de figurer »⁴⁶.*

Jullien suggère ainsi deux usages du flou dans la peinture chinoise. Il explique que l'effacement et la disparition ne sont pas seulement dus à l'*éloignement*, qu'ils n'opèrent pas seulement à la limite ou en bordure du paysage au sens où « les hommes au loin sont sans yeux », « les arbres au loin sont sans branches » mais qu'un « *obstrué-bouché-caché est à l'œuvre dans tous les éléments et sert à leur enfouissement méthodique »⁴⁷.*

En somme, le flou restitue un effet d'éloignement mais aussi la figure de l'*obstruction* de la modalisation cognitive de l'espace : il peut décrire un plan rapproché, mais suggère alors une crise modale, un /ne pas pouvoir voir/.

L'enfouissement, l'interruption, termes employés par Jullien ajoute un effet de temporalité au paysage qui dégage une atmosphère d'« indétermination » et d'« infini ».

⁴⁴ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Le Seuil, 2003, p. 20.

⁴⁵ F. Jullien *La grande image n'a pas de forme*, idem, p. 19.

⁴⁶ Ibidem, p.34

⁴⁷ Ibidem, p. 34.

2.1.5. La sémiosis.

Le flou de la frontière entre le ventre et l'eau efface les appartenances de chacun afin de les unir dans l'ensemble d'une relation : source et produit, c'est-à-dire que l'« eau » passe par le « ventre » ou bien l'« eau » provient du « ventre » d'une femme enceinte.

Se pose également la question de la situation de cette forme humaine dans l'espace repéré par les deux dimensions. Une femme enceinte donne l'espérance : l'homme se multiplie. Dans le ventre de sa mère, un bébé vit dans l'espace du liquide amniotique, qui lui donne tout ce dont il a besoin pour se développer : la nutrition, l'eau, etc. Le liquide amniotique est absolument nécessaire pour un être humain à ce stade là, et en quelque sorte, c'est lui qui conçoit cet être. Dans l'affiche, l'instance de l'énonciation a fait provenir l'eau du ventre. C'est la clé de sa conception. Elle considère l'eau ici comme étant le liquide amniotique, pour montrer la place importante qu'elle a pour l'homme. Le liquide amniotique participe fortement à la conception de l'être humain à ce stade, de plus ; qu'est-ce qui détermine l'importance de l'eau dans la vie hors du ventre de l'être humain ? Nous rappelons un proverbe chinois traditionnel : « l'eau est la source de l'homme ».

L'« eau » et le « corps » génériques homogènes appartiennent à deux catégories au plan de contenu : la nature vs l'homme. L'image, qui en résulte, à travers une double signification du bloc noir (un ventre d'une femme enceinte et à la fois une montagne), à un éconciataire. L'« eau », en tant que programme narratif unique de l'affiche, est sanctionnée par l'instance de l'énonciation par le méta-destinateur (l'état). Le PN vise à établir, à travers une identification réciproque, une seule identité naturelle (paysage) qui transcende les appartenances des deux catégories antagonistes : le naturel vs le culturel.

Le concept de / montagne vs eau / réalise l'expression de l'uniformité morphologique qui ouvre les appartenances à une universalité d'abstraction plastique dont le genre chinois de la peinture chinoise de paysage. Ce genre

traduit immédiatement la possibilité pour les catégories distinctes hétérogènes d'exprimer un même invariant naturel, en établissant dans chaque catégorie variable un même enchaînement causal : La relation source/produit dans le sens de l'homme à la nature, et à la fois dans le sens de la nature à l'homme. Le principe de l'uniformité est l'universel, l'ensemble de caractéristiques régulières appartenant à la collectivité du « on » abstrait. Les deux parcours plastiques de la naturalisation et d'humanisation sont désamorçés en faveur d'une réunion, qui s'engendre par la mise en commun de zones complémentaires sous-jacentes en forme de « yin » et « yang » : « la montagne » est du yang et « l'eau » est du yin ; l'homme, représenté par la montagne, et la nature, représentée par l'eau, coexistent en tant que deux propriétés différents dans un ensemble (l'univers), et à la fois ils se complètent.

2.2. La série des affiches pour « le 11^{ème} festival international du film à Hong Kong » : l’affiche 3 et 4 p.82

Les deux affiches appartiennent à une série de publicités pour le festival international du film à Hongkong.

2.2.1. L’affiche de gauche.

2.2.1.1. L’espace énonciatif.

En haut, au centre, se trouvent deux éléments linguistiques dans le sens horizontale de l’affiche: les caractères chinois 第十一届香港国际电影节 en bas, et les caractères greco-latins « the 11th Hong Kong International Film Festival » en haut, qui ont le même sens en français : le 11^{ème} festival international du film à Hongkong. Les caractères chinois imprimés ont une taille plus grande que celle des caractères greco-latins au-dessus. Ce micro énoncé fait sortir de manière remarquable l’instance thématique de l’affiche.

En bas, à gauche de l’affiche, nous pouvons aussi lire de haut en bas des caractères en deux langues, la langue chinoise et la langue anglaise, qui ont le même sens :

April 10-25, 1987

一九八七年四月十日至二十五日

City Hall. Space museum

Ko Shan Theatre

Columbia Classics Cinema

M2 Theatre. Imperial Theatre

大会堂。太空馆。高山剧场

新华剧院 新大华剧院 京都剧院

Tous ces caractères ont la même taille et la même couleur jaune.

Tout en bas, à gauche de l'affiche, mais plus vers la droite par rapport au petit énoncé situé au-dessus, nous avons « Presented by the Urban council » en anglais et « 市政局主办 ». en chinois qui signifient « Présenté par la Mairie » avec son logo à gauche. Ce micro énoncé désigne l'instance de l'énonciation, qui n'est pas un individu mais une collectivité de co-énonciateurs, déléguée par le gouvernement. Le destinataire-manipulateur informe son public sur ce festival à Hongkong.

A l'aide de ce mélange linguistique de textes écrits en anglais et en chinois, l'instance énonçante souligne d'une manière directe la caractéristique de « l'internationalité » de ce festival. L'affiche réalisée par « the Urban council », instance déléguée de l'énonciation, met en relief l'émergence d'un échange entre la modernité et la tradition.

Une perspective atmosphérique émerge dans l'affiche. Elle construit les effets de profondeur et transforme la surface réelle 2D en créant une impression imaginaire 3D.

L'image se compose de quatre couleurs fondamentales: le noir, le rouge, le bleu et le blanc. Le noir et le rouge se trouvent séparément aux deux extrémités de l'affiche, le noir en haut, le rouge en bas. La couleur bleue, soit pure, soit mêlée de rouge, domine la partie centrale de l'affiche.

L'extrémité de la bande est rouge, puis elle est mêlée de bleu, pour ensuite devenir complètement noire. Ce noir est progressif : au début, les petits carrés sur les deux bords de cette bande sont visibles, et disparaissent ensuite. La couleur dominante du rond, au-dessous, est le bleu, sur lequel apparaissent des traces blanches de formes irrégulières. Une zone violet foncé (bleu plus rouge) se trouve entre la bande et le rond : elle constitue un contraste assez frappant avec les deux parties aux couleurs mélangées de blanc et de rouge, placées juste au-dessous et au-dessus de la bande. Le fond constitué de couleurs mélangées met en scène comme un cadre l'image qui équivalent d'un point de vue sémiotique, à l'espace utopique où se réalise

les performances. Nous entrons directement dans un processus d'agencement entre les divers éléments topologiques et chromatiques, afin de construire la plasticité d'une « homogénéité hétérogène » susceptible d'accueillir un investissement iconique et de recevoir un discours rhétorique.

2.2.1.2. Le plan plastique.

2.2.1.2.1. Les figures élémentaires.

Si nous divisons horizontalement l'image en deux parties égales, nous constatons que toutes les figures plastiques élémentaires euclidiennes de l'affiche se trouvent dans la partie supérieure. Dans un premier temps, losange noir en volume et l'ovoïde incomplet à cause de la zone horizontale située juste au-dessus, sont les plus frappantes. Cette zone est délimitée par la ligne courbée qui est le bord du losange noir au-dessus, et par la ligne curviligne mise en relief par une partie de l'ellipse située au-dessous. Cette partie se caractérise la lumière et les couleurs rose et blanche. Au dessus, une petite partie de l'ellipse renvoie à la figure lumineuse derrière l'ovoïde.

Cette bande en forme de losange s'étend en s'élevant et en s'abaissant de gauche à droite, forme une parabole. Au bout à gauche de la bande, nous remarquons que des petits carrés se trouvent sur les deux bords de cette bande.

Des demi-cercles blancs se superposent sur l'ovoïde selon des tensions différentes. Ces formes arrondies et ondulantes comptant, comportant d'autres ellipsoïdes, l'ovoïde, des demi-cercles et des demi ellipses, donnent une dynamique à l'affiche.

2.2.1.2.2. Le niveau iconique.

Les deux rangs de petits carrés apparaissent grâce à la couleur rouge, et à la couleur bleue mêlée de rouge, et disparaissent lorsque ces deux

couleurs tendent vers le noir. Ces caractéristiques nous font penser à un morceau de la pellicule. L'ovoïde en bleu avec ses « morceaux de nuages » représente bien la Terre, qui est bleue vue de l'espace, enveloppée par l'atmosphère. Les deux petites parties de couleur blanche, dont les contours sont délimités par le rouge, nous donnent l'impression qu'elles font partie d'un même ovale caché partiellement par la bande, l'ovoïde et la zone foncée entre eux. Par rapport à la position de la Terre, cet ovale nous fait penser à son orbite autour du soleil, ou bien à une entrée qui permette d'arriver à quelque endroit illimité et bien lumineux (comme une entrée pour aller au paradis souvent représentée dans les films). De même, il peut nous faire penser à la première lumière apparue sur l'écran lorsqu'un film commence. Cette lumière projetée par l'écran, éclaire la salle de cinéma noire.

La forme de la pellicule, et sa manière de se déplacer suivant une courbe qui part du bas vers le haut puis qui redescend, ainsi que sa position dans l'affiche par rapport à l'ovoïde (la Terre), nous font penser au sourcil épais d'un homme. Dans ce sens, la Terre ici, pourrait représenter ici un globe oculaire. L'irrégularité de la forme foncée, de couleur violette, qui se trouve au-dessus de la Terre et qui la cache légèrement en haut, peut dès lors être considérée comme la paupière de l'œil : avec le petit espace blanc placé derrière la Terre, les trois parties composent une image de l'œil. De même, on pourrait penser que « le sourcil » et « l'œil », entourés par cet ovale lumineux, constituent un ensemble.

Nous avons divisé cette image horizontalement en deux parties égales, l'une supérieure et l'autre inférieure : le « sourcil » et l'« œil » se trouvent dans la partie supérieure, ce qui correspond à la vraie position des sourcils et des yeux sur le visage. L'ensemble de l'image pourrait être considérée comme la partie gauche du visage.

2.2.2. L'affiche de droite.

2.2.2.1. Le niveau linguistique.

En tête de l'affiche, se trouvent deux lignes d'écriture, la première en anglais « the 11th Hong Kong International Film Festival • Cantonese Opera films Retrospective » et la deuxième en chinois « 第十一届香港国际电影节• 粤语戏曲片回顾 ». Toutes les deux ont le même sens : le 11^{ème} festival international de film à Hongkong • la rétrospective des films d'opéra cantonais.

Les deux lignes d'écriture sont imprimées en jaune sur un fond blanc. Les caractères chinois sont de taille plus grande que les caractères greco-latins qui ne sont presque pas lisibles sur notre copie de l'affiche originale. Bien que le texte soit écrit en deux langues, « l'internationalité » ressort moins dans cette affiche que dans la précédente, dont le titre écrit en deux langues est en blanc sur un fond foncé, de taille plus grande.

Dans l'angle gauche situé en bas de l'affiche, des écritures en anglais et en chinois signalent l'endroit et l'heure de cette rétrospective :

April 10-25, 1987

一九八七年四月十日至二十五日

M2 Theatre. Imperial Theatre.

大会堂 京都剧院

Tout en bas, nous avons un micro énoncé en deux lignes : « Presented by the Urban Council » en anglais, et « 市政局主办 ». en chinois, qui signifient en français « Présenté par la Mairie », avec le logo à gauche : c'est la même instance d'énonciation qui a réalisé l'affiche de gauche.

2.2.2.2. Le niveau plastique.

Dans l'affiche, un visage humain incomplet émerge sur un fond blanc. Cela inscrit à la fois le visage du destinataire dans un « face à face » individuel et intercommunautaire. L'énonciateur prend position cognitivement par rapport à l'énoncé.

Les formes angulaires sont plus remarquables dans cette affiche que dans la précédente, avec tout d'abord le sourcil, ensuite la « prunelle » qui sépare deux triangles blancs dans l'œil, et enfin les deux coins de l'œil.

Nous avons trois cercles complets ou incomplets : le cercle le plus grand dans l'affiche correspond à la prunelle de couleur marron dans laquelle se trouve le deuxième cercle, la pupille de couleur noire. Un petit cercle superposé sur la pupille nous fait penser au reflet du flash d'une caméra. De plus, deux lignes curvilignes forment l'œil. Elles représentent, avec les lignes droites du triangle du sourcil, une orientation topologique dynamique.

Le texte linguistique dans l'affiche explique l'image de manière complémentaire (« la rétrospective des films d'opéra cantonais » du « 11^{ème} festival international de film à Hongkong ») : le profil très stylisé est bien confirmé comme un type de maquillage pour l'opéra cantonnais en Chine.

2.2.2.3. Le niveau chromatique.

La couleur rose vive qui se décline selon différents degrés occupe une grande partie de l'affiche. La luminosité de l'affiche est soulignée par les contrastes noir-blanc, noir-rose, et rose-blanc, qui sont mis en place de manière assez abrupte. Nous allons du noir très foncé au blanc neige en passant par un rose très vif de manière générale. Les frontières entre les degrés de saturation sont très claires : une saturation pleine – moyenne – nulle. Cela donne un rythme à la saisie de l'image : une vitesse assez grande pour l'émergence de ce profil incomplet. La vitesse de saisie de l'image

s'effectue de manière rapide et laisse immédiatement émerger la forme d'un visage humain.

Par comparaison, les contrastes de couleurs sont moins accentués dans l'affiche de gauche. Nous observons davantage de passages entre les couleurs : le noir, le bleu foncé, le bleu foncé, le moins foncé, le violet, le rose et le blanc. La luminosité est également est également moins importante que dans l'affiche de droite. La vitesse de saisie de l'image y est moins rapide. C'est une des raisons pour lesquelles l'affiche de droite attirerait plus facilement l'attention de l'énonciataire.

Dans cette affiche, le contraste le plus vif se concentre autour de la figure de « l'œil ». Cette partie émerge directement du contraste entre le noir de la pupille et le blanc du fond de l'œil, entre l'obscurité et la saturation nulle, telle une source lumineuse qui éclate de l'intérieur de l'image. D'une part, cet œil a été stylisé selon la forme de celui des asiatiques ; de l'autre part, il est en quelque sorte animalisé, parce qu'il nous fait penser à l'œil d'un renard ou d'un loup. Malin, habile, vigilant, il observe le monde.

L'autre contraste noir-blanc se situe entre le sourcil et le fond de l'image. Par le maquillage, le sourcil, en forme de triangle étroitement allongé, est bien épais. Il s'élève diagonalement de gauche à droite. Dans l'opéra chinois, le maquillage est un langage qui représente les caractères du personnage. Le sourcil dans l'image correspond à un caractère fort et agressif. De plus, le rouge dominant confirme ce caractère.

La saturation concerne l'intensité chromatique de l'image : saturée vs non saturée, l'accès vs le refus d'accès, le pouvoir-faire vs ne pas pouvoir-faire au niveau pragmatique, et le faire-savoir vs ne pas faire-savoir au niveau cognitif. Ces modalités construisent les espaces énonciatifs hétérotopiques, paratopique, utopique et diatopique etc, dans lesquels émerge le discours sémiotique.

Les saturations augmentent les contrastes chromatiques : dans l'ensemble, l'affiche de droite est moins saturée que l'affiche de gauche. Nous saisissons plus facilement la représentation du visage concret que celle du visage qui apparaît dans l'affiche de gauche. Entre les deux affiches juxtaposées l'une à côté de l'autre, l'énonciateur a mis en effet un accès plus ouvert dans l'affiche de droite que dans l'affiche de gauche.

2.2.3. L'intertextualité.

2.2.3.1. D'un énoncé à l'énonciation.

L'intertextualité est l'ensemble des relations qu'un texte établit avec un ou plusieurs autres textes, tant au plan de sa création qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère l'énonciateur. Elle peut se trouver dans des textes littéraires, et ainsi que dans des textes visuels. Elle peut être une structure préconçue pour ainsi dire, susceptible d'accueillir les représentations essentielles de l'altérité, et de rendre compte de la relation à l'autre.

La nature de l'intertextualité peut nous faire penser au thème du « portrait » dans la peinture. Il se définit comme un art qui cherche à représenter une personne de manière ressemblante. En effet, c'est l'ombre portée d'un corps éclairé par le soleil qui déclenche l'invention du portrait, d'après le mythe raconté dans l'ouvrage *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières* d'Edouard Pommier. Si nous pratiquions ce mythe dans nos affiches, nous pourrions dire que l'affiche de droite est le « personnage » original à partir duquel l'affiche de gauche s'illustre comme l'ombre de l'affiche de droite. Cet « ombre » est évidemment plus confus par rapport à son « modèle » préexistant. Dans ce cas-là, la lumière du soleil provient de l'est. L'ordre des affiches a été bien orienté par l'instance énonciative.

Ce dispositif d'énonciation noue une relation intersubjective et définit, par la syntaxe figurative, un certain rapport à l'altérité. Les deux affiches seraient ensemble la représentation d'une relation sociale entre deux sujets, d'une sociabilité pratiquée en quelque sorte.

La relation intersubjective dépend de la syntaxe figurative, c'est-à-dire des modes du sensible (couleurs, formes) investis dans cette syntaxe. Nous pouvons trouver dans l'affiche gauche les figures qui correspondent à celles de l'affiche de droite, presque situés sur les mêmes positions. Dans les deux affiches, nous pouvons également trouver les mêmes couleurs : noir, blanc, bleu, et rose.

Cette relation intersubjective suppose aussi une opération de *débrayage* : débrayage énonciatif ou énoncif.

2.2.3.2. Brayage.

Dans *Sémiotique du discours* de Jacques Fontanille apparaît le terme *brayage* construit à partir de ces deux dérivés plus connus : l'*embrayage* et le *débrayage*.

Le brayage représente la dynamique.

Le *brayage* sous-entend, une position originelle. Le *débrayage* accomplit le passage de la position originelle sous-entendue à une autre position et l'*embrayage* s'efforce de retourner à la première position.

Le débrayage est d'orientation *disjonctive*. Grâce à lui, le monde du discours se détache du simple « vécu » indicible de la présence. Le débrayage énonciatif sépare l'instance énoncive avec l'instance énonciative ; le débrayage énoncif nous montre une variété animée dans l'énoncé lui-même.

Nous pouvons considérer que, d'une part, nos deux affiches sont deux énoncés indépendants ; que de l'autre part elles sont deux parties pour un énoncé dont le sujet est « le festival international du film ». Avec le débrayage énoncif, l'affiche gauche est ainsi un nouvel univers de discours, en sortant de l'affiche droite, qui comporte virtuellement, une infinité d'acteurs, d'espaces et de moments.

L'*embrayage* est en revanche d'orientation *conjonctive*. Sous son action, l'affiche gauche s'efforce de retrouver la position originelle dans l'affiche droite. Ce serait un retour à « l'indicible du corps propre » mais l'instance peut au moins en construire le simulacre. C'est ainsi que le discours est à même de proposer une représentation simulée du moment, du lieu, et des personnes de l'énonciation.

L'intertextualité insiste donc à produire un énoncé, quitter le je-ici-maintenant dans l'affiche droite pour construire, par cette disjonction, un il dans un alors dans l'affiche gauche.

2.2.3.3. Le double regard.

Dans un visage, l'élément déterminant est toujours le regard. Celui-ci manifeste la présence de l'autre. Eric Landowski explique :

« Ce sont avant tout les yeux, ou mieux, c'est le regard, mis en image, qui conjugué à d'autres agencements scénographiques, réussit à produire ce simulacre : le simulacre d'une présence »⁴⁸.

Le regard est un point d'affect de la relation intersubjective, qui donne prise à l'empathie : c'est par le regard que l'autre nous touche.

⁴⁸ Eric Landowski, *Présence de l'autre*, p. 158

Le regard dans l'affiche droite est une autre raison pour laquelle celle-ci attire plus l'énonciataire que l'affiche gauche. Une relation intersubjective s'établit entre l'émetteur de l'affiche et son destinataire.

En général, soit le regard nous regarde, soit il ne nous regarde pas ; dans une publicité, soit le personnage donne au spectateur, en le regardant, « les yeux dans les yeux » l'impression d'avoir avec lui une relation interpersonnelle, instaurée par un « je » et un « tu », soit en détournant le regard, il lui donne l'impression d'assister à un spectacle donné par un « il », une troisième personne.

Dans l'affiche de droite, comme ce que nous avons dit au-dessus, nous pouvons percevoir le petit reflet du flash d'une caméra dans l'œil du visage. Ce reflet se situe légèrement à gauche de l'œil. La position de ce reflet nous aide à sanctionner le fait que ce regard nous regarde.

Si l'actant vous regarde, il vous dit « je » et vous transforme en objet, dit Jean Paris.

2.2.3.4. « Je » et « il ».

Selon Meyer Shapiro et Jean Paris, le portrait de face correspond à la première personne et le profil, à la troisième.

Meyer Shapiro explique :

« le visage de profil est détaché de l'observateur et appartient, avec le corps en action (ou inerte et sans but), à un espace que les autres profils partagent sur la surface de l'image. Il correspond approximativement à la forme grammaticale de la troisième personne : le pronom " il " ou " elle " non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante ; au lieu que le visage tourné vers l'extérieur paraît animé d'un regard latent ou potentiel dirigé vers le spectateur, et

correspond au rôle du “ je ” dans le langage, associé au “ tu ” qui en est le complément obligé »⁴⁹.

De manière plus précise, Meyer Shapiro constate, dans diverses représentations de groupe, que l'effet de présence tient essentiellement au contraste d'un visage de face parmi les personnages de profil, la face s'arrogeant alors l'accent tandis que le profil reste inaccentué. Cette hiérarchie n'est que la prémisse d'un contraste axiologique qui partage les valeurs positives et négatives, la face endossant « la valeur la plus haute, et l'autre, par contraste, la plus basse »⁵⁰. Meyer Shapiro précise :

« La dualité face/profil peut alors signifier la distinction entre le bien et le mal, le sacré et le moins sacré, le noble et le roturier, l'actif et le passif, l'engagé et le neutre, le vif et le mort, la personne réelle et l'image. Le couplage de ces qualités ou états avec les positions de profil et de face varie d'une culture à l'autre, mais l'idée prévaut que le contraste entre ces positions exprime une polarité »⁵¹.

J. Paris anticipait la proposition de M. Shapiro :

« Le portrait frontal répond (ainsi) dans la peinture à la première personne dans le récit. C'est un “ je ” dont le regard énonce la transcendance. Par ce regard, j'entre avec lui dans un double rapport de contemplant à contemplé qui le fondera, lui, dans son altérité, comme il me fonde moi dans ma conscience »⁵².

Dans l'affiche de droite, nous avons des difficultés pour nous décider s'il s'agit de la face d'un visage ou de son profil, étant donné que nous n'avons qu'un sourcil et un œil, sans voir le nez, la bouche ou l'oreille. La partie du

⁴⁹ M. Shapiro, *Face et profil comme formes symboliques, Les mots et les images*, Macula, traduction française, 2000, p. 95.

⁵¹ Cf. M. Shapiro, *Face et profil comme portrait symbolique, les mots et les images*, op.cit. p. 107

⁵² Cf. J. Paris, *L'espace et le regard*, le Seuil, 1965, p. 106

visage forme un carré, dû au cadre de l'affiche. L'instance de l'énonciation a effacé les signes qui manifesteraient à l'énonciataire leur intention pour l'identité : « il » ou « je », ce qui peut nous emmener à nous poser la question : pourquoi il le fait-il ? La réponse se trouve au plan du contenu.

2.2.4. La sémiosis.

Dans l'histoire chinoise, Hongkong était un village portuaire, qui appartenait à la région cantonaise. Vers la fin du dix-neuvième siècle, Les anglais achetaient du thé et des soies aux chinois, mais ces derniers ne manifestaient aucun intérêt pour les produits venant d'Occident. Soucieux d'équilibrer leur balance des échanges avec Pékin, les britanniques contraignaient l'empereur de la dynastie des Qing à ouvrir son territoire au commerce de l'opium. Deux guerres (en 1840 et 1856) et trois traités (1842, 1860 et 1898) permirent à Londres d'arracher successivement à la Chine l'île de Hongkong, puis l'ensemble des Nouveaux Territoires et d'y établir leur pouvoir colonial : il s'est séparé complètement de Canton. Mais les habitants de Hongkong gardent leurs habitudes et leurs traditions de génération en génération, et en fait, les contacts entre les deux régions n'ont jamais été complètement coupés. Jusqu'à aujourd'hui, à Hongkong, la langue dominante est encore le cantonais, les chansons se chantent en cantonais et beaucoup de gens aiment l'opéra traditionnel cantonais.

Pour ces raisons historiques, Hongkong se trouve dans un mélange de cultures orientale et occidentale. Comment trouver un équilibre culturel est une grande question que les chinois se posent. Cette série d'affiches pour le festival international du film à Hongkong manifeste une réflexion de l'instance de l'énonciation. Cette opinion représente celle du gouvernement, parce que l'instance de l'énonciation de l'affiche est un délégué de l'autorité. L'affiche de droite représente la tradition, la culture chinoise qui existe depuis toujours, alors que l'affiche de gauche représente l'internationalité dans l'actualité. L'intertextualité réalisée dans cette série nous montre que la culture chinoise s'intègre dans le monde, composé à la fois par la culture chinoise et par

d'autres cultures. La Chine traditionnelle observe prudemment le monde extérieur de plus en plus profondément. Est-ce que cette internationalisation est bonne ou mauvaise ? L'instance de l'énonciation ne nous a pas donné la réponse. Mais l'affiche de droite est faite de telle manière à attirer plus facilement l'attention du destinataire, ce qui nous montre au moins : plus un style est spécifique, plus il est reconnu facilement dans le monde.

2.2.5. L'émanation et la création de sens.

A partir de deux images indépendantes en voie de transformation (leur réunion sur un même plan), l'énonciateur donne forme à une intertextualité. Il s'agit pour nous de comprendre les mécanismes perceptifs sensoriels mis en place par l'énonciateur. Avant même de s'attarder sur le discours socio-culturel croisé tenu par la série d'affiche, il apparaît que l'organisation spatiale et formelle fait sens au niveau figuratif. Sans cette combinaison plastique, les textes proposés (« le 11^{ème} festival international du film à Hong Kong » dans l'affiche de droite, et « la rétrospective des films d'opéra cantonais » dans l'affiche de gauche), perdraient de leur signification, et inversement. L'énonciataire s'investit dans ce double message (langage visuel et verbal) en construction : une double variation sur « l'internationalité » et « la localité » (à Hong Kong), l'une à l'image de l'autre, l'une, comme le veut l'énonciateur, se nourrissant de l'autre.

Au plan de l'expression, se mettent en placent, interreliés, des éléments topologiques (position et orientation) et morphologiques (formes). Les catégories élémentaires eidétiques se déploient entre le net et le flou : le net de l'image de droite et le flou dans l'image de gauche. L'ensemble des deux affiches s'offre comme un mouvement qui se libère avec une vitesse considérable d'un centre énergétique (le net) et se répand dans l'espace où son devenir déferlant contraste avec la quiétude et la durée des lointaines apaisantes.

L'effet de jaillissement de l'image de gauche est accentué par les mêmes positions de l'œil, le sourcil par rapport à l'image de droite, selon une perspective atmosphérique, qui détache la forme du fond à travers des couches chromatiques superposées. Si nous nous en tenons aux deux visages dans les deux affiches, nous pouvons dégager le parcours chromatique suivant : à partir du rose éclatant (correspond au visage dans l'affiche de droite), l'énergie chromatique se répand sur le visage de gauche selon un trajet horizontal : de la droite à la gauche, de l'est à l'ouest. Le blanc non saturé, le rose peu saturé du visage de droite, se transforment en rose léger peu saturé et le bleu foncé presque saturé. Par contre, le noir, le marron saturés du visage de droite (l'œil) se transforment en bleu et blanc non saturés dans le visage de gauche (la Terre). Les parcours « traditionalisation » et « internationalisation » au niveau thématique émergent à travers cette transformation plastique.

Dans un paysage onirique, vaste et vidé de chaque élément superflu, l'image d'un visage éclot dans l'affiche de gauche. A partir d'un degré « zéro » d'énergie pure dans l'affiche de droite, le visage de gauche se manifeste selon deux principes fondamentaux d'expression :

- Selon l'analogie, il exprime un certain type d'unité en rapport avec les multiplicités plastiques qu'ils enveloppent. Ainsi, les figures iconiques qu'on appelle « l'œil » et « le sourcil » sont identifiées comme telles de par la relation de ressemblance que les divers éléments plastiques de l'image entretiennent avec le référent externe du monde naturel. La relation de ressemblance permet d'élaborer une sémiotique basée sur l'homologation semi-symbolique où l'expression n'est jamais séparée d'une logique de prédication. On a affaire à une approche « hétéropoétique » de création de sens, c'est-à-dire la constitution des unités expressives analogues qui absorbent le degré « zéro » d'énergie dans des combinaisons d'éléments plastiques sémantisées *a priori*.

- Selon l'harmonie : il exprime la manière dont une multiplicité plastique dans chaque cas correspond à son unité de référence, à savoir le degré « zéro » d'énergie pure. Ainsi, les figures iconiques « l'œil » et « le sourcil » sont identifiées comme telles à travers un processus de reconnaissance où l'illusion référentielle s'engendre au terme de la stabilisation et de l'iconisation du flux d'énergie sensoriel. La stabilisation progressive permet d'élaborer une sémiotique basée sur l'affect corporel où l'expression n'est jamais séparée d'une logique de sensation. Dans ce cas, on a affaire à une approche « autopoétique » d'émanation de sens à travers la transformation de l'énergie sensorielle en « sens » se développent des multiplicités plastiques susceptibles de s'exprimer dans divers types d'unité. Ainsi, le degré « zéro » d'énergie n'est pas absorbé, mais s'exfolie dans des enveloppements et développements sémantisés a posteriori.

Le visage de gauche et le visage de droite – porteurs, respectivement, du processus d'émanation (ou morphogenèse) et de création (ou sémiogenèse) — sont saisies selon deux registres spatio-temporelle différents. Le visage de gauche, issue d'une émanation d'une multitude de formes et de nuances chromatiques, est saisi de loin, à une certaine distance dans les profondeurs de l'image. Le visage de droite, occurrence homogène et monochromatique, est saisi de près, à même la surface de l'image, déclenchant un véritable corps à corps sensoriel. Ce double mouvement de mise en commun et de mise à distance est paradoxal : l'image du visage de droite est « invisible » et inintelligible de près et exige donc d'être jugée de jugée de loin ; l'image du visage de gauche est « invisible » et inintelligible de loin et exige donc d'être jugée de près.

Cette alternance perturbante entre saisie impressive, sensorielle et saisie sémantique – entre mise en commun et mise à distance – crée un univers tensif où l'intelligibilité emboîte le pas à la sensorialité et *vice versa*. Le visage de droite, dans toute sa finesse iconique, fait signe de près et invite le regard à s'éloigner. Elle fascine le regard par le mimétisme qu'elle engendre :

elle concentre sur elle-même, de par son effet d'illusion particulièrement convaincante, toute l'attention et toute interrogation au détriment de l'image du visage de gauche qui se trouve réduite à une simple impression floue faisant écran à la perception de l'objet-détail dans la profondeur. La fascination pour le visage-icone en maquillage traditionnel tient à ce que l'imitation, à son comble, fait souhaiter voir la vraie présence du visage-humain. L'effet de présence se traduit en la présentification d'une absence, d'une histoire, dont les valeurs intemporelles investissent la présence visible du visage humain en maquillage traditionnel chinois. C'est ce processus de symbolisation du visage de droite qui se répercute sur toute la lecture de l'image du visage de gauche et invite l'énonciataire à considérer les figures comme des points de relais entre les valeurs spatio-temporelles du monde visible et les valeurs intemporelles de l'univers historique.

L'apparence sensorielle du discours plastique est ainsi transformée en un discours historique, dont les valeurs s'incarnent dans le discours plastique, mais de façon qu'elles restent toujours éternellement actives et « hors d'atteinte », dans la mesure où la plasticité qui les accueille ne saurait ni épuiser leur puissance ni rendre visible leur apparaître. Ainsi conçu, le processus de symbolisation énonce les valeurs historiques comme une virtualité des images, comme une force et puissance active (destinateur noologique) engendrant implicitement l'agencement des deux images, qui échappent cependant à toute explication au moment où s'abolirait la présence de l'image dans la quelle elle s'incarne et où triompherait un discours dont l'image ne serait que l'équivalent visuel. En effet, le sens des images pourraient être les images elles-mêmes, la présence d'un objet signifiant engendrant sa signification *sui generis* (autopoétique). Dans ce cas, la signification profonde du visage de gauche devient incompréhensible, rendue énigmatique par l'opacité et l'ambiguïté mêmes des formes et couleurs qui y font signe. Elle se réduirait à une apparence esthétique, uniquement saisissable à travers son agencement morphologique et chromatique. La saisie esthétique engendre des sentiments de délaissement, voire de dérégulation

dans la mesure où l'énonciataire ne dispose que de sa propre sensorialité pour atteindre le sens de l'image.

3. Combinaison impossible de formes : l'affiche 5 p.83

3.1. Analyse plastique

L'affiche proposée est issue d'un concours organisé dans le cadre d'une exposition qui s'est tenue en 1997 sur le thème de l'harmonie. La réception de cet icono-texte par le sujet énonciataire ne relève donc pas d'un contrat de consommation médiatique, au sens strict du terme. La visée de cette affiche est, répétons-le, bien supérieure à une simple contrainte marchande, puisqu'elle est culturelle, certes, mais également à forte valeur spirituelle ou ontologique.

L'affiche, au format 4X3, se présente sous la forme d'un collage photographique accompagné d'un message élémentaire. Elle se compose de trois éléments plastiques clairement identifiables et de texte bilingue, anglais et chinois.

Plein cadre, légèrement décentrée sur la droite, une plume conique et détaillée, occupe, verticalement parlant, plus des six septièmes de l'affiche et, horizontalement parlant, un peu plus des deux cinquièmes de l'affiche. L'effet d'échelle est total ; la stratégie de visibilité est entière.

Reliées à la base de la tige pleine de cette plume, deux feuilles en forme de lames arrondies ondulent : l'une bordant sur quelques centimètres le côté supérieur gauche de la plume, l'autre sur la droite, à la base de la tige, recourbée, l'ensemble englobant la plume.

Dans la partie supérieure de l'affiche, une petite libellule, légèrement décentrée sur la droite, est orienté diagonalement, le corps tourné vers la plume.

Quant aux éléments textuels, ils occupent tous la partie verticale droite de l'affiche, le mot étiré « harmony », flottant, en apesanteur, en haut de casse, en noir et en anglais, captant notre attention. Il est suivi par quatre caractères chinois, horizontaux, en noir, soit en traduction française : « Ecole du Milieu ». En bas à droite, juste en dessous de la feuille ondoyante, en bas de casse, en blanc, en anglais et en chinois, se détache l'accroche : « All things are nourished together » (« Toutes les choses se nourrissent mutuellement »), un énoncé par l'intermédiaire duquel l'instance de l'énonciation donne une clef déterminante pour la compréhension de l'image.

Une plume, deux feuilles : l'association est, à première vue, dépouillée, incongrue et marquante. Cet emboîtement de formes touche à la nature même de l'objet. La plume appelle l'oiseau ; les feuilles, telles que représentées, la fleur. Or, ni oiseau, ni fleur ne sont présents, mais pour brouiller un peu plus les pistes, une libellule est posée là, surplombant la plume. En fait, la plume, par métonymie, réfère au règne animal, dont dépend directement la libellule. Les feuilles, elles, au nombre de deux, réfèrent au monde végétal. L'animal et le végétal se retrouvent dans la nature. Il y a assemblage et montage de deux symboles, ces connexions symboliques et métonymiques produisant un détournement iconoclaste. Ce détournement marquant, comme nous le disions plus haut, étonne finalement moins qu'il n'y paraît à première vue, puisqu'il ne prend pas place et sens sur une affiche supposée référentielle (telles les affiches publicitaires, politiques ou certaines affiches de cinéma). Nous sommes en plein « bricolage » photographique et conséquemment en pleine fiction.

La libellule, elle, sujet *a priori* non « manipulé » de l'énoncé, apparaît comme l'élément stabilisateur de l'ensemble. Insecte invertébré parvenant lui-même à l'âge adulte après toute une série de métamorphoses, sa présence sanctionne en quelque sorte cet assemblage dérivé de la nature, lui donnant sens et valeur. On suppose une sanction positive de la libellule, par la reconnaissance de cette composition, en voie de transformation. Car avant d'y voir une structure fusionnelle, pleine et entière, entre deux objets, on est

ramené à une relation syntagmatique, du type « et... et », entre deux grandeurs opposées (l'animal-plume / le végétal) à l'intérieur de l'énoncé.

3.2. Dragons et mythes

Si harmonie il y a, elle se fera grâce à cette libellule, dont la traduction anglaise est par ailleurs éclairante : « dragonfly ». Le dragon est l'une des figures fondatrices, mythologiques et emblématiques de la civilisation chinoise, souvent à l'origine des Dynasties. En effet, les dragons orientaux, et en particulier chinois, sont considérés le plus souvent comme des êtres bénéfiques. Ils n'en sont pas moins des créatures complexes, ne serait-ce que du point de vue de leur composition morphologique et texturale.

Ainsi, le corps du dragon est-il très structuré, constitué d'éléments de neuf animaux différents (le corps du serpent, les écailles de la carpe, les pattes du tigre, les griffes de l'aigle, la tête du dromadaire, les cornes du cerf ou de l'antilope, les yeux du lièvre, les oreilles du taureau, la crinière du lion / il porte toujours une moustache et une barbiche très longues). Il peut voler même en l'absence d'ailes, grâce à la crête couronnant sa tête. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'on le retrouve aux abords de notre composition « plume-feuilles », elle-même incongrue au niveau figuratif.

Sans parler des dragons occidentaux, en Chine même, on ne compte pas un, mais des dragons. Nous ne retiendrons, de fait, que leurs particularités communes les plus significatives. Parmi celles-ci, il faut savoir que les dragons sont liés à l'élément liquide. Leur pouvoir conjure la sécheresse en amenant la pluie, grâce à l'éclat de la perle sacrée dont il est le gardien, ou en faisant naître des sources. Cet éclat n'en appelle-t-il pas un autre : celui, énergétique, qui est visiblement à l'origine de notre composition « plume-feuilles » ? Maître du ciel, à l'image de la place qu'il occupe dans l'affiche, il est un symbole de fécondité pour la terre. Le « dragonfly » serait donc présent afin de permettre la viabilité de cette association animale-végétale, que l'on espère fructueuse.

Ajoutons que la vie et le développement du dragon sont particulièrement longs. Sa croissance dure trois mille ans. Une fois atteint le stade adulte, quatre types de dragons se distinguent : le dragon céleste, spirituel, de la terre et des cours d'eau, des trésors enfouis. Nous partons du principe que le dragon de notre affiche est une créature générique. Quel qu'il soit, il joue le rôle de gardien, intervenant dans l'ordre cosmique et social, hantant le ciel de la Chine, sans pour autant vraiment apprécier le soleil...

Spontanément, on relèvera le « contresens » visuel de l'affiche, largement déclinée ici autour de la couleur jaune et ses graduations. Même les feuilles sont jaunes, la chlorophylle ayant disparu et entraînant, de fait, leur jaunissement mais pas pour autant leur dessèchement. On peut donc se demander, à juste titre, si cette association, aussi étrange soit-elle par ailleurs, est viable. L'activité biochimique et organique est pour ainsi dire nulle, l'absence de chlorophylle ne permettant pas de jouer son rôle, pourtant essentiel dans la photosynthèse, à savoir l'utilisation de la lumière solaire comme source d'énergie. Cet élément végétal et par voie de conséquence la combinaison à laquelle il participe ne font donc pas appel aux processus de fabrication habituels de matière organique.

Il est à noter que la couleur jaune est dévolue à l'empereur de Chine et indique le summum de la puissance et de la divinité. Cette qualité quasi-divine accordée à la couleur jaune est peut-être à chercher du côté de cette légende selon laquelle un dragon jaune est sorti de l'eau pour s'incliner devant Fu Xi, l'empereur légendaire, et lui a remis la connaissance de l'écriture. Or, n'est-ce pas l'écriture (harmony) qui nous permet de comprendre le sens de cette affiche, d'en éclairer la signification ?

En outre, insistons à nouveau sur le fait que la plume est seule : il n'y a pas d'oiseau à l'horizon. Elle n'est effectivement reliée à aucun épiderme d'oiseau, l'épiderme étant le producteur des plumes. Nous avons donc parmi les forces en présence la production (l'organe plume) mais pas le producteur (la partie externe de la peau). Nous venons de voir à l'instant qu'il en est de

même pour les feuilles. Nous avons bien présente la production (les deux éléments végétaux) mais aucune référence n'est faite aux producteurs, que ce soient la chlorophylle et plus largement la terre nourricière, le sol où croissent les végétaux desquels vivent les animaux. En effet, le bas de l'affiche coupe net la composition, c'est-à-dire la feuille droite et la hampe creuse de la plume qui sont dès lors incomplètes, sans origines, sans causes naturelles. Sur le même principe que précédemment, l'élément animal et par voie de conséquence la combinaison à laquelle il participe rejettent les processus de fabrication habituels de matière organique. L'engendrement de cette combinaison n'a donc rien de physique, de corporel. L'organisation de la matière vivante n'a précisément rien de vivant, de cellulaire. Elle n'est pas inhérente à la structure interne des éléments qui la composent. L'engendrement serait tout autre. La seule nourriture qui vaille est globale, abstraite et réciproque, si l'on en croit l'accroche en anglais : « all things are nourished together ».

A la fois puissance du ciel et sensible au soleil, ce n'est pas un hasard si le dragon est tant vénéré en Chine, pays du Tao ou Voie du Milieu, dont l'affiche n'hésite pas là encore à reprendre la philosophie. Céleste et chtonien, gardien des eaux et crachant le feu, Yin et Yang (des cent dix-sept écailles qui recouvrent son corps, quatre-vingt-une sont imprégnées d'une substance bénéfique (Yang) et trente-six d'une substance néfaste (Yin), le dragon chinois réunit les principes opposés de l'univers : le feu et l'eau, le ciel et la terre.

Le dragon représente aussi le cycle de la végétation. Il est figuré par l'hexagramme K'ien, principe du ciel et la création, et dont les six traits pleins rappellent les six étapes de la manifestation.

La première de ces manifestations est le « dragon invisible », à l'image de la semence enterrée, soit le pouvoir de la création non encore exprimée.

La deuxième est nommée « dragon des champs », à l'image du germe qui croît, mais n'est pas encore visible.

La troisième se nomme « dragon visible » et symbolise le germe apparaissant hors de terre.

La quatrième est le « dragon bondissant » : la plante croît et donne ses fruits.

La cinquième est dite « dragon volant », à l'image des graines et pollen qui essaient.

La sixième, enfin, est le « dragon planant » : c'est l'esprit qui ordonne le tout, soit le roi-dragon céleste.

Ces manifestations figuratives du dragon correspondent aux divers modes d'existence sémiotiques à travers lesquels les valeurs mythiques du dragon prennent forme (son devenir existentiel). Le « dragon invisible » correspond au « potentialisé », l'instauration d'un lieu énergétique, tensif, d'inscription d'où le dragon est susceptible d'émerger et dans lequel il puise ses forces. Le « dragon des champs » correspond au « virtualisé », la mise en disponibilité des premiers éléments figuratifs, encore dans un état de germination, « invisible » mais déjà préfigurant le parcours ultérieur du devenir existentiel. Le « dragon visible » correspond à « l'actualisé », à la façon dont le dragon advient au monde visible en tant que manifestation figurative « naturelle ». Le « dragon bondissant » correspond au « réalisé » : c'est l'état de sa maturité, le moment où sa manifestation figurative atteint son niveau iconique le plus abouti. Le « dragon volant » correspond au « potentialisé », la phase de son déclin figuratif et son entrée dans le cycle éternel en tant que source de la vie. Le « dragon planant » correspond au « transcendantal » garantissant la continuité de ce cycle, son inscription dans le monde.

Notre dragon générique se distille dans ces différentes manifestations. Il semble que l'affiche exploite explicitement le « dragon visible » (l'actualisé), « bondissant » (le réalisé), et « planant » (le transcendantal), situant le

« dragon des champs » (le virtuel) et le « dragon volant » (le potentiel) au niveau implicite de l'image, comme des « absences présentifiées », sous-jacentes à l'émergence de la plume comme des forces actives, mais non manifestées figurativement : la germination et la procréation sont sous-entendues comme des modes de vie avant et après l'actualisé et le réalisé, c'est-à-dire comme les causes finales qui s'incarnent dans l'apparition morphologique.

Le dragon évoqué sous la forme du « dragonfly », le jaune et ses multiples déclinaisons, de l'ocre au brun, ainsi que la citation faite de l'école taoïste sont les trois figures mythiques largement mises en exergue dans cette affiche : une interaction de forces qui prône l'harmonie par assimilation culturelle.

3.3. Tao et pensée philosophique

Alors que le confucianisme recherchait l'épanouissement de l'être humain par l'éducation morale et l'établissement d'une société ordonnée hiérarchiquement, le taoïsme cherchait à préserver la vie humaine en suivant la « Voie de la Nature » (Tao) : le retour aux communautés agraires primitives et à un gouvernement qui n'empiète pas sur la vie individuelle. Le taoïsme tentait d'amener l'individu à l'*harmonie* parfaite avec la nature par une union mystique au Tao. Cette mystique fut poussée encore plus loin par Zhuangzi (philosophe taoïste de la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C.), qui enseignait que l'individu pouvait, par l'union au Tao, s'élever au-dessus de la nature, de la vie et même de la mort.

L'harmonie énoncée dans l'affiche ne se concrétiserait donc pas seulement au niveau plastique et esthétique de la composition naturelle, mais viendrait contaminer l'individu quant à la définition de son identité. Le sujet percevant ne se définit pas en tant qu'individu autonome, mais en harmonie avec son environnement, qui plus est, avec l'univers. L'énonciataire devient

alors le partenaire d'une interaction librement acceptée, en route vers l'harmonie.

Le « contrat » (le faire-savoir) et la logique de séduction sont posés : il s'agit pour le sujet énonciataire de reconnaître, d'une part, et d'adhérer, d'autre part, à cette triple harmonie transcendante. L'intrusion dans le champ perceptif et axiologique du destinataire est forte, l'affiche tentant d'imposer son point de vue unique, une forme de vie symbolique. Mais cette force n'en est pas moins limitée, la modalisation du sujet pouvant toujours se faire selon un « ne pas vouloir » ne pas adhérer, au-delà d'un « pouvoir » ne pas voir ou regarder ou d'un « pouvoir » ne pas comprendre le message.

La plupart des philosophes chinois accordent une grande importance à la « Voie du Ciel » (tian dao 天道) et à la « Voie de l'Homme » (ren dao 人道). Ils considèrent le Ciel non seulement comme la nature, mais aussi comme la source de toute vie et valeurs humaines. Le concept du Ciel comprend celui de l'univers, un organisme débordant de force vitale créatrice. La création de la vie n'est pas envisagée comme un processus physique mécanique, mais plutôt comme un processus spirituel faisant sens. En d'autres termes, l'Homme est le résultat d'une création continue par le ciel d'êtres nouveaux d'une sagesse toujours plus grande. Comptant sur la sagesse et les vertus dont le Ciel est doté, l'homme crée une culture et des valeurs épurées. De nouvelles vies et valeurs sont constamment produites dans l'univers et dans la société humaine. Les premières sont nommées « naissance d'une vie nouvelle » (chong sheng 重生) et les secondes, « développer la nature inhérente d'une personne ». La combinaison des deux phénomènes est appelée « l'union du Ciel et de l'Homme où le Ciel et l'Homme ont la même vertu ». Il est à noter que dans ce système, les taoïstes privilégient l'esthétique.

Que se passe-t-il donc dans notre affiche ? Les choses sont apparemment simples : l'homme fait naître une vie nouvelle et cette vie nouvelle s'organise autour de l'harmonie. Sémiotiquement, l'énonciateur crée

une combinaison signifiante, celle-ci symbolisant une unité de valeur énoncée haut et fort, en anglais dans le texte : harmony. L'image proposée reflète cette capacité, nettement plus orientale qu'occidentale, à ressentir profondément la beauté infinie de la nature et à jouir pleinement de la richesse des sensations existant dans le monde. Cette combinaison est l'une des manifestations sensibles possibles quant à la perception globale chinoise de la vie. Le travail de l'Homme est parallèlement celui du Ciel. Cette vie nouvelle obéit à des principes organisateurs, un ordre de composition (éclat → jaillissement naturel → libellule) mettant l'accent sur un ordre plus spirituel, impliquant une véritable philosophie de vie basée sur l'harmonie. Pour voir dans cette association naturelle « un objet » en voie de naturalisation, ne faut-il qu'un pas ? Car c'est bien en cela que l'énonciateur souhaite nous faire adhérer : nous persuader que la création est dans l'ordre des choses. En tirant profit de l'expérience du passé pour le présent et l'avenir, un courant vital ininterrompu se forme, chaque individu prenant part à la créativité continue de l'univers. Néanmoins, cette combinaison a fait l'objet d'une réflexion certaine, d'une hiérarchie, sous le contrôle du dragonfly, pour ce qui est du ciel et de l'énoncé, mais également de l'énonciateur, dans un premier temps, et de l'énonciataire, dans un dernier temps.

3.4. La libellule : un actant de méta-contrôle

La libellule est donc bien une figure, en ce que ce simple actant renvoie évidemment à autre chose que lui-même, ou du moins à plus que lui-même. Il intervient dans le statut modal de l'affiche. Il est un peu comme un destinataire judiciaire qui vient sanctionner et cautionner le monde proposé et construit par l'énonciateur. L'affiche tient un discours sur le monde, précisément sur la vision du monde à travers un œil oriental. Ce discours fonctionne grâce à son fort « ancrage culturel (attitude adoptée par la culture à l'égard de ses propres signes) et historique (évolution des représentations) »⁵³, on l'a vu, la libellule en faisant partie. Seule figure intacte, non construite, elle est donc à la fois dans l'affiche, comme un élément figuratif, et en dehors, comme un élément

⁵³ J-J. Boutaud, *Sémiotique et communication*, l'Harmattan, Paris, 1998, p.236

du monde naturel référentiel et sanctionnant. Le « dragonfly » ne peut-il pas voler ?

De part sa forte charge symbolique et l'effet de profondeur délibérément créé, le « dragonfly », au dernier plan, nous interroge. En effet, la spatialisation de l'énoncé joue sur les effets de couches entre la feuille au premier plan, la plume, plein cadre, au deuxième plan et la feuille, au troisième plan, le tout formant une figure jaillissante ; le « dragonfly », au dernier plan, le cinquième ; le terme « harmony », au quatrième plan, s'intercalant visuellement entre cet assemblage et l'insecte. Se met donc en place un jeu entre le /proche/ et le /lointain/, l'/englobant/ et l'/englobé/, qui nous ramène à une temporalisation certaine entre le présent/futur et le passé, renforcée par des catégories spatialisantes qui donnent aux catégories temporelles leur propre champ. Les termes /lointain/ et /passé/ sont matérialisés par une concrétude historique et légendaire. Le /proche/ et le /présent/, eux, sont matérialisés par une composition irréaliste et anecdotique. Le liant entre l'un et l'autre est l'harmonie souhaitée, à savoir la saisie intégrale de tous les éléments figuratifs et la constitution d'un seul univers de sens traversant le centre et les périphéries, le passé, le présent et le futur.

3.5. Emboîtement de formes

Cet emboîtement de formes touche à la nature même de l'objet proposé. Il est un peu à l'image d'un objet innovant jouant sur la création de valeurs substantielles.

La première de ces valeurs est la fonction transformatrice de la nature. Celle-ci est à même d'engendrer des « objets » totalement nouveaux, en l'occurrence un objet, sans que quiconque (ou du moins, un Chinois) soit perturbé plus que cela par l'emboîtement formel réalisé. Est-ce à dire que l'énonciateur peut présenter l'« objet naturalisé » que ce soit et trouver l'adhésion de l'énonciataire ? Pour peu qu'il accepte les principes du Tao, il semble que les modalités du changement et leur acceptation par la cible

suivent. Le changement intervient également jusque dans l'utilisation de l'anglais dans l'affiche. Rappelons que la diffusion de cet icono-texte est sino-chinoise. Le choix d'intégrer des signes graphiques non chinois apparaît, de fait, comme l'élément perturbateur positif de l'ensemble. Pourquoi faire appel à l'anglais ? Rapidement, la sphère politico-sociale semble s'interposer et conditionner l'affiche. Pour ne pas oublier Hong Kong et son histoire particulière est la réponse la plus probable. La Chine, c'est la réunion de cet Etat d'Asie sur le Pacifique et de Hong Kong, région administrative spéciale du pays qui fut rétrocédée en 1997, conformément à l'accord sino-britannique de 1984. Quel est le moyen le plus fort pour inscrire Hong Kong et plus généralement une partie de l'histoire récente de la Chine dans une affiche à vocation éminemment culturelle ? C'est, tout en passant par la linguistique et des caractères non idéographiques qui délivrent un message informatif (harmony), visible et lisible, réserver une zone d'expression autonome (que nous étudierons dans une dernière partie) d'où émerge un système de valeurs.

La deuxième de ces valeurs est donc, comme énoncée plus haut, la fonction transcendantale inhérente à la fonction transformatrice de la nature. Cette association plume-feuilles n'a pas pour but de créer une rupture en modifiant le mode de vie des récepteurs. Loin de là, elle n'a d'autre objectif que de nous conduire à l'harmonie, programme de base. C'est comme si cet emboîtement de formes inventait le problème (pourquoi vous présentons-nous cette association naturalisante ?...) en même temps que la solution (...pour accéder à l'harmonie ou composer avec elle, s'entend-on dire). La plume-feuilles répond ainsi, sans en avoir l'air, au concept d'innovation. Et quand bien même l'« objet innovant » apparaît sur l'affiche et est visible par le plus grand nombre, il reste un « objet innovant » des années après sa conception, voire à jamais (à l'inverse de l'innovation, qui, dès lors qu'elle apparaît n'en est plus une). Tout ceci tient, en fait, à l'irréalité de la composition.

Finalement, ce qui caractérise cette construction naturelle irréaliste, c'est l'anecdote. N'a-t-on pas ici un assemblage inédit, curieux, cette

séquence narrative nous « éclair [ant] sur le dessous des choses » (Le Robert), à savoir l'éclosion et le devenir d'une rhétorique holistique. En d'autres termes, cette composition ramène la connaissance du particulier à celle de l'ensemble, du tout dans lequel il s'inscrit. Cette séquence narrative sous-jacente nous éclaire également, dans un second temps, sur la stratégie discursive que les co-énonciateurs mettent en place.

3.6. La verticalité

La mise en page est doublement verticalisée, par l'image et le mot. La verticalité de la plume, et notamment de la tige, fait pendant à la verticalité du mot, mais de façon inverse. En effet, la plume est orientée sur l'axe vertical, de bas en haut, alors que le mot est orienté de haut en bas, selon un sens d'écriture à double sens. Le sens d'écriture occidental se fait naturellement de gauche à droite. Mais dans des circonstances particulières, comme celles des arts graphiques, l'expression visuelle et plastique étant libre, l'écriture occidentale verticale se présente comme un effet de style possible, en référence ici à la calligraphie chinoise. Inversement, l'écriture chinoise est naturellement orientée verticalement. Or, quatre idéogrammes horizontalisés se situent sous le terme « harmony », respectant l'interlettrage principal, et suivant la ligne chromatique plus ombrée de la partie inférieure droite. Ainsi, le chinois s'occidentalise et l'anglais s'orientalise dans un même espace de signification. Les deux écritures reprennent leur orientation originelle dans le coin droit, marron, de l'affiche, juste en dessous de la recourbure de la feuille. Les champs de forces fonctionnant par deux se multiplient :

- bas/haut (plume) → haut/bas (harmony)
- verticalité (écriture occidentale)/horizontalité (écriture orientale) → horizontalité (écriture occidentale)/verticalité (écriture chinoise)

La plume et le mot forment ainsi des lignes parallèles qui se complètent. L'axe de symétrie centrale suit la tige de la plume. Plus globalement, l'œil se

concentre prioritairement sur les verticales. Le champ énonciatif rectangulaire et vertical (le support physique : l'affiche) reproduit et maintient cet agencement dans la verticalité du plan de l'expression. Précisément, dans cette affiche, le mot sert à donner un sens à l'image. La chose dite est une transcription de ce photomontage irréaliste. Par ailleurs, notons que la lecture du mot en anglais est ralentie à la fois par la verticalité et l'espacement des caractères typographiques, ce qui permet au final une meilleure imprégnation de la valeur originelle : harmony.

3.7. De l'éclat de lumière à la couleur-matière

Dans le coin inférieur gauche de l'affiche, on remarque la présence d'un flash aveuglant, qui crée une zone vidée de toute « forme de vie ». Il envahit la partie inférieure de la plume sur plusieurs centimètres, celle-là même où se situe habituellement le duvet. A cet endroit, la plume perd nettement de sa densité : les barbes latérales sont séparées, désunies, brutalement divisées sous l'effet du flash. Le flou ainsi créé tranche avec le reste de la plume au contour net et homogène.

L'éclat dessine des taches de lumière intense, point de départ d'un dégradé de jaune et de marron : le marron foncé de la plume et de la partie inférieure droite de l'affiche ; l'ocre du fond de l'affiche ; le marron du bord supérieur droit. Le dégradé de couleur de la plume amplifie l'aspect irrégulier de la texture, qui contraste avec le fond lisse de l'affiche.

La plume et les feuilles sont détachées de toute perspective géométrique (linéaire classique). Elles donnent véritablement l'impression de jaillir de cet éclat de lumière, qui agit comme un centre énergétique. La région énergétisée n'en reste pas moins floue. Elle déborde de la tige de la plume sur la droite pour laisser apparaître deux barbes désunies derrière la feuille. L'image graphique présentée offre, dans le même temps, un instantané de ce jaillissement et une fixation de cette association naturelle entre l'animal et le végétal.

Le coin inférieur gauche se présente à la manière d'un champ de force, la lumière jaillissante faisant de cet espace géométrique (angle) un véritable espace tensif (éclat intense). C'est dans ce triangle large, que se concentre l'éclat, sous la forme d'une bande de lumière vive. Repensons aux états de la lumière élaborés par J. Fontanille. L'éclat se présente comme un type de lumière-valeur : avec la concentration (éclat), « la lumière se trouve réduite à un effet ponctuel, interprété comme éclat, l'intensité de l'éclat étant proportionnelle à la concentration »⁵⁴. Or, « l'éclat (style concentration, ponctualisant) relève de l'apparition ou de la disparition d'un seul actant »⁵⁵. Nous sommes bien dans le vif du sujet et de l'action.

3.8. Le mythique et l'historique : de la libellule à la plume

Si l'on considère la plume comme une émanation figurative, on observe que la continuité chromatique kaléidoscopique cache les intervalles entre les diverses morphologies. Différenciée par la couleur, mais indifférenciée par la forme, la plume court-circuite chaque tentative de définition, de reconnaissance univoque. Ainsi, fait-elle obstacle à la lisibilité de ce qui est pourtant visible afin de favoriser le seul registre sensoriel, non verbal. Le corps sentant de l'énonciataire est amené à ressentir le flux affectif de l'émanation en lui-même comme un pouvoir permanent de sollicitation sensorielle. Ce pouvoir est par la suite désamorcé et converti en signification au moment où le corps sentant instaure des « seuils perceptifs », au moment donc où il réussit à retenir le flux, à y découvrir des profondeurs sensorielles polarisées, qui préfigurent l'émergence des valeurs figuratives.

Cette émergence est saisie au niveau de son processus même, à savoir au niveau du « devenir forme » en tant que manifestation spatiale de la durée d'un processus de naissance. Le premier plan de l'image montre la gestation

⁵⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, Presse Universitaire de France, Paris, 1995, p.44

⁵⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, Presse Universitaire de France, Paris, 1995, p.44

et la coagulation d'une figure inédite avant sa représentation distincte. Ainsi, le processus perceptif est inversé : la libellule à l'arrière-plan est l'élément figuratif le plus abouti de l'image en ce qu'elle est, iconiquement parlant, la plus investie. La figure en devenir de la plume « feuillue » est, iconiquement parlant, la moins investie se résumant à une mise en scène d'une figure sensible. Sur le plan temporel, la libellule à l'arrière-plan (/abouti/) se situe donc avant la plume au premier plan (/non abouti/). Cette distribution temporelle est d'ailleurs confirmée au niveau chromatique : la libellule est l'élément le plus saturé de l'image, tandis que les tonalités de la plume sont plutôt non saturées. Cette lecture est en outre sanctionnée par le mot « harmony » également en noir et intercalé entre la plume et la libellule. Il est possible de voir entre les deux éléments, libellule et plume, une continuité interactive, « causale » temporelle, dans la mesure où l'une est l'effet de l'autre, l'une est *créée* par l'autre. La libellule engendre en tant que « cause » la plume, l'« effet » figuratif d'une intervention d'une instance créatrice. Mais comme l'image montre la co-localisation de deux manifestations spatio-temporelles – le mythique (la libellule-dragon) et l'historique (la plume « feuillue ») – il est également possible de considérer la relation entre les deux éléments figuratifs en termes non causaux de correspondances profondes. Celles-ci traduisent la possibilité pour les séquences causales hétérogènes d'exprimer un même invariant (une logique structurale sous-jacente), en établissant dans chaque séquence variable un même agencement de causes et d'effets. La possibilité ou la nécessité du mythique d'être incarnée dans une plasticité historique, événementielle, est la condition *sine qua non* de son achèvement interne. Tant qu'il n'est pas manifesté dans le monde sensible, ou plutôt tant qu'il ne peut l'être, tant qu'il n'est pas en mesure de se prêter à une incarnation qui, dans la pureté de son sens, est plus qu'une signalisation ou un vêtement, les valeurs du mythique ne sont pas pleinement constituées.

L'acte de réalisation est donc la plus haute possibilité de toute « constitution ». Dans l'incorporation sensible advient la « localisation » et la « temporalisation » de ce qui, par son sens-d'être, est il-local et in-temporel. L'avènement de la libellule (dragonfly), comme porteuse plastique de valeurs

mythiques, fait irruption dans l'univers, qui, par là même, est susceptible d'émerger en tant qu'univers naturel de formes et de couleurs. Cette irruption engendre un éclat d'énergie pure suivi par un processus d'émanation plastique historique. Mais l'émanation de formes est également la concrétisation du mytique dans l'univers historique, et c'est cette simultanéité spatio-temporelle, cette interdépendance de deux domaines de valeurs qui « se nourrissent mutuellement » (comme le veut le texte), que l'image de la plume « feuillue » et de la libellule met en scène. Création et émanation se recourent.

3.9. Du mot à la lettre

Nous avons été amenées à distiller, à plusieurs reprises au cours de l'analyse, quelques éléments sur les relations intersémiotiques entre le texte et l'image. La signification de l'affiche naît bien évidemment du syncrétisme entre le texte double (anglais et chinois) et l'image montée. Le mot, la lettre, l'idéogramme et leurs typographies se réservent, comme nous l'avons dit précédemment, une zone d'expression autonome, que nous allons étudier.

Le texte, réduit à l'essentiel, à savoir la présence d'un mot, en lettres capitales noires, impose un message clair : « harmony », facilement mémorisable par ses différents énonciateurs. Il se déploie selon une typographie élégante. Les caractères étroités et aux empattements rectangulaires épousent une grasse demi-grasse. L'interlettrage, lui, est étendu mais uniforme. La lettrine ne fait pas l'objet d'une déclinaison particulière, contrairement à la lettre « o », aussi finement écrite que les autres, mais qui n'est plus noire mais blanche, étroite mais élargie. Il y a donc une césure dans la continuité du mot, le « o » étant comme estampillé d'un ancien caractère chinois, signifiant lui-même « harmonie ». Ce tampon déborde sensiblement du « o » de façon harmonieuse, en arrondi.

On sent comme une effervescence autour du mot et de la lettre, du syntagme au phonème : de l'harmonie souhaitée, écrite et affichée, à sa

symbolisation pas la lettre « o », ronde, fermée, synonyme d'équilibre et de perfection. De façon redondante, le « o » figurativise l'« harmony » énoncée, l'énonciateur le soulignant, par une mise en abîme visuelle et plastique intergraphique. Le message délivré repose sur notre compréhension de conventions (le « o » est un signe graphique harmonique, en occident). Or, les conventions sont ici doubles, car elles mêlent volontairement la culture chinoise et la culture occidentale anglo-saxonne. Un chinois comprend, par superposition graphique, que le « o » est signe d'harmonie pour un occidental. Et c'est bien là le plus important, car l'affiche est réservée à une diffusion interne à la Chine. Cependant et réciproquement, un occidental qui verrait cette affiche pourrait faire l'hypothèse, par superposition graphique toujours, que le « sceau » chinois signifie « harmony ». Par un même procédé visuel, l'énonciateur essaie donc de faire en sorte que les deux cultures se rejoignent et se comprennent, malgré les différences graphiques (les idéogrammes vs l'alphabet latin). Donc, si redondance il y a (la signification du mot reprise par l'idéogramme superposé sur la lettre), elle a pour but de montrer les connexions symboliques entre les éléments et plus largement la communauté de valeur entre les actants de l'énonciation, qu'ils soient chinois ou pas.

4. Emboîtement des formes : l'affiche 6 p.84

C'est une affiche faite pour une exposition de la peinture chinoise dans une galerie d'art allemand. Auteur : Dai Liqiang.

4.1. Le niveau linguistique.

En haut de l'affiche, une phrase en allemand : « NEUE GALERIE FÜR HAMBURG ». Dans un carré, quatre lettres « AE » « AW », disposés sur deux lignes, se trouvent juste au-dessous du texte allemand. La phrase « GALERIE ART EAST ART WEST » est écrite sur trois lignes très courtes au-dessous du carré. La répartition des trois petites lignes forme également un carré.

En bas de l'affiche, nous avons des caractères latins de police et de taille différente sur quatre lignes : la première ligne est : « MODERNE CHINESISCHE KUNST », la deuxième « AUS HONG KONG ». Elles sont écrites en caractère gras. La troisième ligne est « 19. MAI-30. JUNI 1988 ». Ses caractères sont plus petits que ceux des précédentes. La dernière est écrite en beaucoup plus petit que les autres : « Offnugsteiten : Di, Do, Fr 11-14 Grindelallee 100, 2000 Hamburg 13, Tel : 040-45 77 25 65 ».

4.2. Le niveau plastique

Au milieu de l'affiche, une surface circulaire est divisée en deux parties égales de même forme par une ligne courbe en forme de « S » : la partie droite est globalement noire, tandis que la gauche est globalement rouge. Il est à noter que les deux couleurs ne sont pas intensivement réparties de manière égale et uniforme sur leurs parties respectives. On a un dégradé de noir et un dégradé de rouge, les deux couleurs se déclinant en plusieurs tons. Ce qui différencie les deux parties, c'est la matière de la peinture. Comme il y a beaucoup plus d'espace blanc dans la partie rouge, un rythme, assez rapide, d'accès et de sortie, y est noté.

Nous pouvons remarquer une distinction entre le contour de la partie noire et le contour de la partie rouge. Le contour de la partie droite du cercle n'est pas régulier, il est plutôt saccadé. Cela donne une épaisseur, de plusieurs couches, dans cette partie noire. Le dégradé de couleurs est organisé en bandes de surfaces inégales, manifestées par de petites surfaces ou de petites traces blanches obliques. Il s'agit probablement de couches appliquées au pinceau.

Par contre, malgré ses discontinuités, le contour de la partie rouge se forme en demi-cercle net. C'est plutôt le mélange d'une fine poudre de pigments extra-fins, d'agglutinant tel la gomme adragante, de kaolin ou de matières argileuses. Il se présente sous forme de bâtons cylindriques, carrés, minces ou épais. La couleur dans cette partie est immédiate, ce qui signifie une réalisation d'esquisse rapide.

On constate enfin que le jeu des couleurs est aussi appliqué aux éléments linguistiques décrits ci-dessus. Les caractères chinois sont en rouge et les autres en noir.

4.3. Le niveau iconique

Cette image provient de la figure du Taiji. Mais il y a des différences entre les deux : au niveau de couleur et de matière.

Ce sont les couleurs noire et blanche qui composent la figure traditionnelle du Taiji. Sur l'affiche, ce sont le noir et le rouge que l'énonciateur a utilisés.

Les « yeux » des « poissons », – les points suggérant l'œil de chacun des poissons – ne sont pas placés dans les parties normalement considérées comme étant leurs têtes. Mais comme nous l'avons dit ci-dessus, ce jeu de couleurs s'exprime dans les éléments linguistiques : les caractères chinois

sont en rouge et les autres en noir. C'est pourquoi on peut aussi dire qu'une partie du rouge existe dans le noir et une partie du noir dans le rouge.

En fait, le carré rouge où se trouvent les deux groupes de lettres « AE » et « AW » sur deux lignes est un sceau. En Chine antique, les chinois faisaient leurs propres sceaux pour la signature. C'est une tradition.

Les deux parties de couleur et de matière différentes s'unissent dans la figure chinoise traditionnelle du Taiji. On a un emboîtement de formes.

4.4. Le rythme.

Le rythme, au sens technique, se limite au son, qu'il s'agisse de la musique ou du langage ; mais nous nous rapprochons plutôt de sa signification essentielle quand nous parlons des mouvements rythmiques du corps, dans les jeux ou dans la danse.

Nous savons tous, par expérience, qu'afin de porter l'énergie du corps à son plus haut degré, nous devons tenter de découvrir une certaine harmonie dans les mouvements ; et cette harmonie une fois atteinte, nous possédons une force bien supérieure, par ses effets, à la vigueur et au simple effort musculaire. C'est à juste titre que nous nommons « rythme » cette harmonie dans les mouvements.

Ce n'est pas une simple succession mécanique de mesures et d'intervalles. Or, en tout art, n'est-ce pas justement un principe de ce genre, découvert en nous-mêmes, qui nous pousse à créer ?

C'est un rythme spirituel qui passe dans la matière, qui agit sur elle et qui l'anime.

Dans une mauvaise peinture, les éléments de forme, de masse et de couleur sont dépouillés de leur énergie potentielle ; ils sont isolés parce qu'on ne les a point mis en relation organique ; ils ne s'accordent pas et, en conséquence, aucun d'eux n'atteint même pas le minimum de son effet.

Il est exactement ce qui se passe pour les mouvements musculaires d'un mauvais joueur ou d'un mauvais danseur.

Le rythme est-il trouvé, nous nous apercevons que nous sommes en contact avec la vie, non seulement avec notre propre vie, mais avec la vie du monde entier. C'est comme si nous obéissions à la cadence rythmique qui fait se mouvoir les astres.

L'art n'est pas une copie de ce qui existe ; c'est un aperçu et une promesse de ce rythme parfait, de cette vie idéale.

Quelle que puisse être l'essence du rythme, celui-ci est quelque chose d'étroitement lié à la vie, peut-être même le secret de la vie et sa plus parfaite expression.

Son pouvoir est tel que non seulement les sons, les formes et les couleurs mais le sens qui leur est attaché, se transforment, prennent une vie nouvelle, ou plutôt dégagent toute la vie qu'ils contiennent et qui, sous l'action d'un feu intérieur, semble s'être muée en lumière éclatante.

Dans tous les arts de la Chine, nous voyons dominer le désir d'arriver, de parvenir à la vie du rythme.

4.5. L'expression chromatique

La couleur est une dimension très puissante dans le langage visuel mis à la disposition du designer. Elle influence doublement le sens de la perception, puisqu'elle agit non seulement sur nos référents culturels mais

aussi sur notre physiologie. La couleur, lumière distillée, s'est installée en nous portant son langage propre, celui de notre sensibilité, de notre subjectivité.

La saturation d'une couleur est l'intensité de celle-ci par rapport à sa luminosité. Si la couleur est peu saturée, on obtient une teinte grise, puis celle-ci devient pastel puis très colorée à mesure que la saturation de la couleur augmente. Un clair-obscur est un ensemble de tons s'opposant plus par le degré de clarté et d'obscurité que par sa coloration. Deux couleurs peuvent avoir la même valeur car cela n'a rien à voir avec sa pureté.

La saturation désigne le niveau de pureté d'une couleur. Chaque couleur possède sa tonalité. L'échelle des tonalités nommée échelle achromatique (étymologiquement sans couleur) part du noir vers le blanc et donne l'équivalent en gris de chaque couleur.

Le contraste peut être déterminé par la tonalité, il est donc préférable de connaître cette échelle.

La teinte est définie par la capacité de la vision humaine d'associer une zone de couleur à une autre définie comme étant de couleur rouge, verte ou bleue ou d'une combinaison de deux de ces couleurs.

Dans l'image, le rouge se présente comme une couleur franche, presque autant intense que le pigment pur ; et le noir comme discret, flou.

Chaque couleur véhicule des images et des symboles qui varient selon les cultures, les périodes historiques et les circonstances.

Placé successivement dans deux pièces l'une peinte en rouge l'autre en bleu, un visiteur déclarera une température supérieure de 4° dans la première (alors qu'elles sont à température égale, on l'avait deviné). La perception par notre système nerveux des couleurs chaudes — rouge, orangé, jaune — a la particularité d'augmenter le rythme cardiaque et par voie de conséquence,

élève la température du corps ; les couleurs froides ayant la particularité inverse apportent calme et détente.

La couleur est une grande manipulatrice de nos sens :

- « Le sens de mode », qui ne dure que le temps d'une saison ou deux.
- « Le sens sociétal », celui des couleurs de mode qui ont tenu et continuent de représenter certaines valeurs de la société pendant une génération ou plus. Par exemple, le vert représente la couleur de l'écologie. Ici le sens peut tenir le temps d'une ou plusieurs générations pour devenir ensuite une couleur culturelle.
- « Le sens culturel », lié au pays, aux religions, à certaines traditions (marques de prestige ou traditionnelles). Le vert dans cette catégorie représente la couleur symbolique de l'Islam. Ce sens dure le temps des civilisations.
- « le sens archétypal », que l'homme a appris au fil de son histoire, au contact de la nature. Le vert prend dans cette catégorie son sens le plus ancien et le plus partagé par l'ensemble des civilisations : celui de la re-naissance, du renouveau, de la jeunesse. Je parle ici d'une éducation transmise pendant des dizaines de milliers d'années qui a pris place dans notre mémoire reptilienne.

Dans l'affiche, les deux couleurs noire (couleur froide) et rouge (couleur chaude) dominent l'image de la figure du Taiji.

Couleur du Feu et du Sang, le rouge est « considéré comme un symbole fondamental du principe de vie avec sa force, son éclat, sa puissance ».

L'ambivalence est permanente avec cette couleur : le rouge éclatant centrifuge est diurne, mâle, tonique, incitant à l'action. Le rouge sombre tout

au contraire nocturne, femelle, secret et à la limite centripète. L'un entraîne, encourage, provoque, c'est le rouge des drapeaux, des enseignes, des affiches publicitaires. L'autre alerte, retient, incite à la vigilance et à la limite, inquiète : c'est le rouge des feux de circulation, la lampe rouge interdisant l'entrée d'un bloc radiologique, ou opératoire, d'un studio photographique. C'est le signal de marche de tous les appareils ménagers et autres, et le signal d'alerte du dysfonctionnement.

En Chine, le rouge est bénéfique, donneur de vie ; il éloigne les démons, d'où les portes des enceintes des temples et les portes d'entrée des maisons, ainsi que les palanquins transportant les jeunes mariés. Un ruban rouge autour du poignet porte chance et protège des mauvais esprits.

L'ambivalence existe dans toutes les civilisations : le feu brûle, éclaire, brille, réchauffe, protège.

Le rouge est la couleur qui a le plus d'impact sur nos fonctions physiologiques. Elle excite les sens et active la circulation sanguine. C'est sans doute pour cette raison qu'on l'a toujours associée à la passion, à la sensualité et au désir.

Le rouge traduit l'exubérance, la vitesse et l'action. Ce n'est pas une coïncidence si tant de voitures de sport sont rouges.

Le rouge attire l'attention : on l'utilise pour corriger les copies ou pour signaler un produit vendu à rabais. Le rouge évoque la colère et l'agressivité.

Le noir correspond à l'absence de lumière, donc de couleurs. Les ténèbres correspondent au néant, au gouffre noir. Il est opposé au blanc comme sa contre-couleur. Dans la palette chromatique, selon qu'il est brillant ou mat, il est la somme ou l'absence de couleurs, leur synthèse ou leur négation.

Dans toutes les religions, il indique la mort, l'obscurité de nos origines, l'obscurité du retour à la terre matricielle et nourricière. Les Chinois l'associent au Yin féminin, terrestre, instructif, maternel.

Le noir est insécurisant et absorbant. Il représente l'obscurité sans aucune limite.

Nous ne pouvons pas distinguer la couleur noire dans le rouge sur l'affiche. En revanche, la couleur rouge est présente dans la partie droite presque uniformément noire. Ce rouge, en se mélangeant au noir, lui procure un peu de brillance et de chaleur. Nous pouvons également dire que le noir absorbe un peu de rouge pour capter de la lumière.

Ce type d'association réunit toujours des teintes chaudes et froides, permettant ainsi des compositions plus dynamiques et plus variées.

L'agencement de couleurs analogues s'effectue à partir de divers tons ou nuances d'une même couleur, ou d'un ensemble de teintes voisines sur le cercle chromatique.

De telles associations favorisent toujours l'unité et l'harmonie dans une composition, en plus d'être reposantes à contempler.

4.6. Lumière-matière.

Dans son effort pour différencier, catégoriser, hiérarchiser, la sémiotique tend à présenter la couleur, la texture, la lumière et la forme comme des dimensions autonomes de l'objet, qui prennent une place importante au sein du visible. Chacune de ces dimensions discrètes s'avère pourtant inséparable des autres, qu'elle instruit et modifie : la lumière définit la couleur qui se rapporte à une texture, détermine elle-même la dimension et la luminosité de la plage chromatique. Toutes les dimensions se tiennent dans la

perception, même si la visée heuristique contraint la sémiotique à marquer les contrastes, à « exagérer », comme l'indiquait déjà E. Cassirer.

Si la texture assure le lien entre le visuel et le tactile, comme l'indique son fondement synesthésique, elle témoigne aussi d'un certain accord du visible lui-même. Elle dépend de la lumière qui permet d'établir la régularité et de différencier les textures. La relation à la lumière est entièrement déterminée par la dichotomie/représentation versus ostension/ et s'incarne dans le concept de lumière-matière, l'un des quatre états constitutifs de la configuration de la lumière selon J. Fontanille. Dans le cas de la texture ostensive, la lumière-matière rencontre les discontinuités de surface et produit des ombres ; dans le cas de la texture représentée, la lumière-matière n'est que fiction et représente les discontinuités de surface par des différences tonales. Ainsi figure-t-elle la « chair du monde » par des fictions révélatrices d'un « style ».

La partie rouge de l'image étudiée semble avoir été réalisée avec beaucoup de poudre. Ce qui donne une impression de séchage. D'après ce que l'on a déjà décrit au-dessus, nous pouvons conclure que la partie noire a été réalisée à l'encre de Chine tandis que le rouge a été peint au pastel.

La peinture à l'encre de Chine est la peinture chinoise traditionnelle, l'encre de Chine caractérisant la Chine. Par contre, la peinture au pastel est, semble-t-il, plus typique de l'Occident. Deux matières différentes pour la peinture présentent deux techniques différentes : orientale et occidentale. Elles ressemblent à la figure du Taiji, sur l'affiche. Cette conjonction nous montre que deux cultures, orientale et occidentale, se rencontrent de plus en plus. Un chinois peut utiliser les techniques occidentales pour une peinture de sa culture traditionnelle. L'orient et l'occident s'unissent et se complètent par l'intermédiaire du domaine pictural.

De plus, la figure du Taiji est une figure traditionnelle chinoise ; cela convient bien à la représentation de l'exposition du peintre, qui est présenté

comme chinois de Hongkong et moderne. Il tient une exposition dans une galerie d'art allemande.

Le pastel est la peinture la plus riche en concentration de pigments colorants et il n'y a pas de réactions chimiques entre les différents composants. L'art du Pastel est un art raffiné, sensible, et qui offre de grandes possibilités au niveau de l'expression créatrice. Un lien profond se crée entre l'artiste et le bâton ou le crayon pastel qu'il utilise pour sa création, il fait corps avec lui par sa matière veloutée et sensuelle et par le contact direct entre le pigment coloré et le support, sans intermédiaire.

L'encre de chine est indispensable au dessinateur, au calligraphe et à l'airbrushing. Cette encre de dessin est de haute qualité, sa fabrication basée sur le mélange d'eau de noir de fumée et de gomme laque. Son emploi donne un résultat noir profond très attrayant en raison d'une concentration élevée de colorant. Elle a également le degré le plus élevé de solidité à la lumière.

4.7. Le fluide vs le solide.

L'expression aux niveaux chromatique et matériel nous conduit au contraste : le fluide vs le solide, qui correspond au couple : l'encre chinoise vs le pastel. Ce contraste peut se traduire par la fusion du rythme.

Le grand effort des artistes chinois est de fondre les éléments spirituels et matériels dans ce rythme universel, devenant alors perceptible et réel. Un sens exact des formes et un accord profond avec la réalité sont alors indispensables, bien que subordonnés au rythme final du rythme de la vie. L'art chinois n'est que l'expression de l'harmonie vitale, un bel équilibre entre toutes les forces de l'esprit humain.

L'art occidental montre plutôt l'expression de la liberté, qui insiste sur le besoin d'indépendance.

TROISIEME PARTIE

LES THEMATIQUES QUI OPPOSENT LES UNIVERS DE VALEURS

Introduction

Après les analyses plastiques des affiches, dans un troisième temps nous parlerons des oppositions proprement thématiques des valeurs. Nous nous situerons donc maintenant sur le plan du contenu des affiches, et non plus sur le plan de leurs manifestations. Nous allons découvrir la construction des isotopies thématiques : l'eau, 'opéra chinois, la tradition, la peinture chinoise et l'orient.

« Isotopie » est un terme emprunté à la chimie. Il désigne un champ sémantique qui décrit la totalité des termes d'un champ lexical ; autrement dit, la totalité des termes réunis par un sens commun. L'isotopie fait donc comprendre comment le prolongement d'une même base conceptuelle assure l'homogénéité d'un récit, malgré la diversité figurative des acteurs et des actions. Il installe un niveau homogène de sens qui assure la cohérence du récit. Par les combinaisons des isotopies, par leur coprésence ainsi que par leur enchaînement orienté, la dimension syntagmatique du discours se déploie.

Les isotopies figuratives dans chacune de nos affiches du corpus représentent comme des peintures des figures du monde naturel (sensible). Nous ne voyons ce monde qu'à partir de ce qu'une culture a projeté dessus (spécifiquement dans cette thèse, la culture chinoise). C'est un monde informé par la culture et la langue.

Un champ sémantique n'est pas basé sur la récurrence des signifiants mais sur un domaine d'expérience. Il permet de collectionner des traits, de déployer toute une collection de traits. Par exemple, pétard, enveloppe rouge,

raviolis, danse de lion, inscription parallèle sur une porte nous font penser au nouvel an chinois ; neige, froid, gants, manteau, écharpe nous font penser à l'hiver.

Le travail que nous ferons dans cette partie, est de mettre ces traits en évidence pour les isotopies thématiques : eau, nature, opéra, tradition, peinture chinoise, orient. Dans les isotopies, les traits sémantiques ont des modes d'apparition différents dont il faut étudier la liste.

Nous dégagerons d'abord dans les trois premiers chapitres des isotopies « l'eau », « l'opéra chinois » et « la peinture chinoise » qui provoquent, avec d'autres éléments dans les affiches, les trois oppositions des univers de valeurs : « le naturel / le culturel », « la tradition / la modernité » et « l'orient / l'occident ». Dans le quatrième chapitre, nous parlerons des isotopies « la tradition », « l'orient », « la modernité » et « l'occident », grâce auxquels nous arriverons avoir l'homologation problématique entre orient-occident et tradition-modernité.

Chapitre I

Le naturel et le culturel

1. Introduction.

Dans l'affiche « l'homme et la nature », l'eau et la montagne (l'homme) est en opposition:

Tout d'abord, parce que « l'eau » coule quand « la montagne » ne bouge pas. L'eau est en mouvement et la montagne est immobile.

Ensuite, parce que les images concernés sont investis de valeurs elles-mêmes contraires. Comme ce que nous avons dit dans la deuxième partie, la forme de la montagne dans l'affiche représente l'image de l'homme. L'homme réfère aux activités sociales et à une transmission de savoirs, bref l'homme figure ce qu'il est convenu d'appeler la culture. L'eau, quant à elle, existe dans un milieu naturel et symbolise, pour beaucoup, la nécessaire et difficile protection de ce milieu. L'homme et l'eau figurent ainsi respectivement les deux termes de la catégorie axiologique culture vs nature.

Donc, deux unités sémantiques, l'eau et l'homme (la montagne), deviennent récurrentes et, par là, deux isotopies s'installent : la nature vs la culture.

Nous ferons une liste des traits de l'isotopie « l'eau » dans ce chapitre, à travers de laquelle, nous découvrons le sens vécu de l'affiche : l'eau nourrit l'homme, et l'eau (la nature) nourrit la culture chinoise qui est « la source de l'homme », d'après les chinois. La relation entre l'homme et la nature est une unité, un lien fondamental.

2. Les traits d'identification de l'isotopie « l'eau » dans la culture chinoise

2.1. La fluidité et le mouvement

Le Fleuve jaune mesure plus de 2600 kilomètres et il traverse neuf provinces. Les villes de Zhengzhou et d'Anyang qui le bordent, étaient des centres politiques, culturels et commerciaux pendant la dynastie des Xia (la première dynastie chinoise, 22^{ème} – 17^{ème} siècle avant J.C.) et la dynastie des Shang (17^{ème} – 11^{ème} siècle avant J.C.). Les gens considéraient le dieu du Fleuve jaune comme étant le dieu le plus puissant. Ce dieu était devenu, plus tard, le premier dieu commun à tout le peuple chinois : Huangdi.

Par ailleurs, d'après une légende chinoise, au début de la dynastie des Shang, la sécheresse avait duré sept années. Tous les fleuves étaient taris et les morts étaient innombrables. Le roi d'alors s'était coupé une petite mèche de cheveux et s'était mis à genoux devant le Fleuve jaune pour prier le Dieu de cette eau de donner la pluie. Sa prière fut exaucée, il plut pendant trois jours et le peuple fut sauvé.

Le Yangzi, le fleuve le plus long d'Asie, parcourt plus de 5200 kilomètres. Après avoir traversé neuf provinces, il se jette dans la mer de la Chine orientale.

Le Yangzi était aussi un fleuve très important pour les offrandes aux dieux. Pendant les dynasties des Xia, des Shang et des Zhou, plusieurs rois faisaient des sacrifices au Dieu de l'eau au bord du Yangzi. Par exemple, le roi Wen de la dynastie des Shang organisait des cérémonies d'offrandes afin d'obtenir ses faveurs pour les récoltes de l'année suivante.

Il existe, par ailleurs, plusieurs autres fleuves importants en Chine :

Le Fleuve Luo. Il prend sa source dans la province du Shaanxi (à l'ouest de la Chine) et se jette dans le Fleuve jaune. Au nord du fleuve Luo, la

ville de Luoyang (dans la province du Henan) était la capitale de neuf dynasties. Comme le premier roi de la dynastie des Zhou avait installé sa capitale dans la ville de Luoyang qui, d'après les anciens, se trouve au centre du monde, on a donné à la dynastie des Zhou le nom de « 中国 » (Zhongguo, en français « le pays du milieu »), qui est aussi le sens du mot « Chine ».

Le Fleuve Han. Celui-ci prend sa source dans la province de Shaanxi et se jette dans le Yangzi. C'est le fleuve le plus important du Nord-ouest de la Chine. L'histoire du fleuve Han a été écrite dans le sang, puisque beaucoup de guerres s'y sont déclarées. Le roi Zhouzhao avait dirigé son armée contre le royaume Chu. C'est au bord du Fleuve Han que les deux partis s'étaient fait la guerre, que le roi Zhouzhao avait perdue. Beaucoup de corps de ses soldats flottaient sur le Fleuve Han et le roi Zhouzhao lui-même y avait perdu la vie. C'est que le Fleuve Han représentait un point stratégique dans la Chine antique.

Le Fleuve Xiang prend sa source dans la province du Guangxi (au sud-ouest de la Chine) et se jette dans le Yangzi. C'est le fleuve où le grand poète chinois Qu Yuan s'est suicidé.

Les fleuves Fen, Wei, Huai sont aussi des fleuves importants pour les chinois. Nombreuses sont les histoires qui en sont tirées. Le cadre de notre thèse ne nous permet pas de les aborder comme les précédents.

D'après les archéologues et les historiens, presque toutes les cultures humaines sont apparues au bord de l'eau. La culture chinoise illustre parfaitement cette observation. Surtout, le Fleuve Jaune et le Yangzi sont deux sources principales pour la culture chinoise, c'est pourquoi les chinois les appellent : « fleuves mères ». La culture chinoise s'émancipe au bord de l'eau.

2.2. La propreté et la pureté

L'eau possède évidemment la fonction de nettoyer, rendre propre. En Chine, à partir de cette propriété de l'eau, nous voyons des coutumes intéressantes. Par exemple, la fête de l'eau d'une ethnologie qui s'appelle Dai.

L'ethnie Dai, en Chine, compte une population de plus de 840 000 individus. Ils vivent au Xishuangbanna et dans la Préfecture de Dehong principalement, et pratiquent le Bouddhisme Hinayanen. Malgré les frontières, les rites et les traditions du peuple Dai sont restés vivaces dans toute la région qu'il occupe.

L'histoire du peuple Dai est longue et riche en événements. Les Dai sont d'une bonne disposition et ont l'esprit ouvert. Ils sont en général beaux, et il est étonnant de voir que même dans les villages les plus reculés, les femmes sont élégamment maquillées. La danse a une part importante dans leur culture, c'est pourquoi leur talent est si apprécié de par le monde. Ils vivent dans des villages au bord de rivières et leurs maisons sont en bambou avec des toits de chaume.

La fête de l'Eau est le plus important festival des Dai. Une légende explique l'origine de cette fête : un monstre terrible contrôlait la terre et faisait beaucoup de mal. Tout le monde le détestait, mais personne ne pouvait le tuer, parce qu'il était trop fort. Le monstre prit de force sept jeunes filles pour femmes. L'une d'entre elles découvrit par hasard la faiblesse finale de ce monstre : il fallait lui serrer le cou avec ses propres cheveux pour le tuer. Ainsi, quand le monstre se fut endormi, les sept femmes saisirent ses cheveux, avec lesquels elles réussirent à lui couper la tête. Mais chaque fois que sa tête tombait par terre, du feu jaillissait ; et chaque fois qu'une des femmes la prenait dans ses bras, le feu s'éteignait. Donc, les sept femmes décidèrent que chacune, l'une après l'autre, prendrait cette tête dans ses bras pendant un an. Chaque année, au moment où l'une remplace l'autre, le peuple verse de l'eau sur la femme qui a effectué cette tâche pendant un an, afin de la laver,

de lui ôter la fatigue de l'année, et de lui communiquer des vœux d'avenir. Peu à peu, cela est devenu une fête pour dire adieu à l'année qui s'achève, en célébrant la veille du nouvel an, d'après le calendrier de Dai : environ mi-avril.

Tout le long de la fête, les gens s'aspergent d'eau les uns les autres pour se souhaiter bonne fortune pour la nouvelle année. A la cérémonie, s'ajoutent des courses de bateau-dragon, des feux d'artifice et l'on promène la « Lanterne de Kongming ». Les jeunes filles exécutent la « Danse du Paon » au rythme des tambours « Patte d'Eléphant ». C'est aussi l'occasion pour les jeunes gens de choisir leur futur partenaire en lui jetant une bourse finement brodée. Pendant les quelques jours que dure le festival, une chaleureuse atmosphère de fête prévaut dans tous les villages Dai.

2.3. Une préférence des intellectuels.

Une phrase de Confucius, très connue en Chine, est la suivante : « les intellectuels préfèrent plutôt l'eau à la montagne ; les moralistes préfèrent plutôt la montagne à l'eau ». D'après lui, l'eau est dynamique, ce qui signifie la joie ; la montagne est immobile, ce qui signifie une longue vie. Les intellectuels, comme l'eau, sont dynamiques et ils cherchent la joie de vie, tandis que les moralistes, comme la montagne, sont immobiles, gardent leur esprit en paix et ont une longue vie.

Alors que le Taoïsme prend l'eau pour parler des vertus de l'homme, le Confucianisme n'apprécie pas les qualités de l'eau. En fait, Confucius considère la montagne comme une déléguée montrant les vertus de l'homme. Les moralistes aiment la montagne, parce qu'elle possède les vertus qui leur plaisent. L'eau ne renvoie pas à ces vertus, c'est pourquoi les moralistes ne lui donnent pas la première place.

La sagesse peut être aussi une forme de la contemplation, mais dans le contexte où se trouve cette phrase de Confucius, la « sagesse » est une

notion par rapport à la notion de « vertu » : la « sagesse » est ici la raison, l'intelligence ; et la « vertu » se présente comme un genre de la morale, de la moralité.

2.4. La source du bien.

Mengzi est un représentant important du Confucianisme après Confucius. Il compare la bonne eau (celle qui fait du bien à l'homme, mais pas celle qui provoque des inondations) à la source des quatre qualités de l'homme : la vertu d'humanité, la loyauté, la politesse, et l'intelligence. La source des quatre qualités est ancrée au fond du cœur de l'homme, et elle est comme l'eau, permettant de laisser émerger les bonnes attitudes et de les conduire de l'intérieur du cœur. L'eau que Mengzi apprécie n'est pas l'eau en général, ce sont les courants d'eau qui ont un point de départ et un point d'arrivée. Il pense que le bien, est semblable à une graine qui serait plantée dans son cœur. Cette graine qui s'appelle « le bien » est la source de toutes les vertus de l'homme. Il faut que l'homme découvre et développe ce bien présenté lui-même pour arriver à la « vertu d'humanité » dont parle Confucius. D'après lui, l'eau s'écoule toujours du haut vers le bas et quand elle s'élanche du bas vers le haut, c'est qu'elle est involontairement sous pression. Il en est de même pour l'homme : il a naturellement tendance à faire le bien. Si une personne ne fait pas le bien, ce n'est pas dû à sa nature propre, c'est peut-être qu'elle est modifiée par l'environnement. Donc, le fait que l'homme cherche le bien est permanent et identique, comme l'eau qui coule vers le bas ; le fait que l'homme fait le mal est provisoire et alternatif, comme l'eau qui coule vers le haut.

Mengzi compare l'eau à l'homme et les flots d'eau à ses bonnes attitudes. Il a dit « on observe ses flots pour mieux connaître l'eau ; on observe ses bonnes attitudes pour mieux connaître une personne » (观水有术, 必观其澜). De ce point de vue, les observations faites pour l'eau sont applicables à l'homme. Ainsi, l'eau est appréciée par l'homme parce qu'elle lui apporte des

bienfaits ; il en est même pour le sens de l'existence de l'homme, qui est d'apporter du bien aux autres.

L'eau est toujours liée à la vertu pour Mengzi, ce qui est différent pour Confucius. L'eau a été utilisée par Mengzi dans les rites sociaux : par exemple, avant une cérémonie importante, il faut que l'homme se baigne dans l'eau pendant une bonne journée pour se purifier. Mengzi ne parle pas de la montagne, comme le fait Confucius. D'après lui, les qualités de la montagne ne peuvent pas inciter l'homme à s'approcher des vertus ; c'est l'eau, « la bonne eau » qui peut se présenter comme la source du « bien » dans le cœur de l'homme.

2.5. Un représentant d'une philosophie de vie.

Dans un de ses ouvrages, Zhuangzi a raconté l'histoire suivante :

Un jour, Zhuangzi vit un homme qui nageait dans une grande cascade où l'eau coulait fortement et à grande vitesse. Même pour les poissons, il était trop difficile de vivre là, mais cet homme nageait librement à son aise. Zhuangzi en fut intrigué et il demanda à cet homme quelle était sa méthode pour pouvoir nager dans un courant d'eau si fort. Cet homme lui répondit qu'il n'avait pas de méthode pour nager : il était né sur la terre, c'est pourquoi il vivait sur la terre ; il avait grandi en se baignant souvent dans l'eau, en se contentant d'être dans l'eau, c'était sa nature. En fait, s'il pouvait nager dans l'eau, ce n'était pas grâce aux méthodes de la natation, mais grâce à son union avec l'eau. En se mettant lui-même dans la nature de l'eau, cet homme se laissait couler avec le mouvement de l'eau : quand l'eau montait, il montait ; quand l'eau tournait, il tournait. Il ne sentait pas qu'il était hors de l'eau ; il se prenait pour une partie de l'eau. Il pouvait nager à l'aise dans cette grande cascade violente, ce qui était le résultat de son obéissance à la nature.

Nous voyons par cette histoire quels sont les principes de Zhuangzi concernant la vie de l'homme : se satisfaire des conditions où il est né ;

s'épanouir librement, en union avec ces conditions extérieures ; respecter les règles du monde matériel, afin qu'il agisse d'après sa nature, sans fournir d'efforts pour atteindre un but précis.

Conclusion

Dans l'affiche « l'homme et la nature », grâce à des stratégies plastiques et discursives, on arrive à articuler une forme humaine et une figure d'eau dans cet espace de représentation. La forme humaine incomplète renvoie à l'homme et l'eau renvoie à la nature. C'est une affiche chinoise, et son public est chinois. La culture est l'espace commun d'interaction pour les chinois.

La fluidité, le mouvement, la pureté, la propreté sont les propriétés « naturels » pour l'isotopie « l'eau ». Celui-ci possède également des traits au sens culturel parce l'eau est préférée par les intellectuels, qu'elle est la source du bien, et qu'elle représente une philosophie de vie. « Culture » est d'abord une « action de cultiver, par exemple, la culture du blé »⁵⁶. L'homme a choisi les vallées ou les plaines, où il y avait des réserves d'eau et où la terre était fertile, pour s'installer et pour produire. Il vit dans la nature, et il profite de la nature. En même temps, en luttant contre la nature, l'homme a développé, de plus en plus, sa culture au sens de « développement des facultés intellectuelles, ensemble des connaissances acquises », qui finalement, devient « l'ensemble des normes socialement et historiquement différenciées, et des modèles de comportement transmissibles par l'éducation, propre à un groupe social donné »⁵⁷.

L'eau est une substance dans la nature. Quand nous la voyons à partir de ce que la culture chinoise a projeté dessus, elle a plein de significations qui nous font mieux comprendre la relation conjonctive entre la nature et la culture exprimée par l'affiche publicitaire « l'eau ». Cette opposition nature/culture est souvent abordée dans le domaine philosophique. L'affiche « harmonie », en réalisant une combinaison impossible des formes, met les valeurs différentes en harmonie. Des principes philosophiques émergent dans l'image.

⁵⁶ Dictionnaire Hachette 2000.

⁵⁷ Dictionnaire Hachette 2000.

Chapitre II

La tradition et la modernité

1. Introduction.

La série d'affiches pour « le festival international du film à Hongkong » nous montre l'opéra chinois d'un côté, et le film de l'autre : la tradition d'une part, et la modernité d'autre part.

L'opéra chinois, qui est un art mélangé de musique, de danse, et de théâtre, est un thème que nous aborderons dans ce chapitre.

S'étant toujours manifesté sur place devant son public, l'opéra chinois est désormais filmé pour une diffusion plus pratique et plus large. La technologie actuelle facilite les besoins quotidiens, par exemple celui de voir un opéra chinois dans un film. En tant qu'adaptation mutuelle de deux formes d'art, la conjonction des valeurs tradition / modernité émerge dans les deux affiches liées par l'intertextualité.

2. Les traits de l'isotopie « l'opéra chinois ».

2.1. Une évolution complexe et longue.

L'opéra chinois, ayant une évolution complexe et longue, est un genre d'art qui emprunte des éléments à la danse, à la musique, à la poésie, à l'acrobatie et aux arts martiaux.

L'opéra chinois se jouait à l'origine sur une scène en plein air, agrémentée d'une seule toile de fond, les trois autres côtés restant ouverts. Le décor est extrêmement simple : il comprend une table qui peut servir de pupitre, de bureau de fonctionnaire et même de colline ou de pont. Les transitions spatiales, d'un endroit à un autre, sont faciles et économiques. Les acteurs ont développé à travers les siècles une série de formules sophistiquées et symboliques de représentation tridimensionnelle.

Dès la haute antiquité, poésie, musique et danse tiennent une place importante. Des danses à caractère rituel étaient exécutées afin de louer les divinités, chasser les mauvais esprits et célébrer les récoltes. L'art théâtral chinois trouverait alors sa source dans ces cultes, synthèse de chants et de danses, composantes fondamentales de l'Opéra chinois.

Par la suite, ces diverses formes artistiques (chants, danses, acrobatie...) furent traditionnellement rassemblées sous l'appellation des « Cent Jeux », dont les représentations étaient le plus souvent données en plein air. Ces « Cent Jeux » devinrent progressivement une forme artistique à part entière, comportant bientôt une intrigue simple. Notons également l'importance de la tradition orale (histoires et légendes) qui influença le développement du théâtre en nourrissant son inspiration. Sous la royauté des Zhou (XIe s. - 221 avant notre ère) des orchestres accompagnent les danses rituelles. L'époque des Printemps et Automnes, puis celle des Royaumes Combattants, voient apparaître des acteurs spécialisés destinés à distraire princes et aristocrates. Une nouvelle composante voit le jour avec la dynastie

des Han (Ier siècle. avant JC- IIe s. après JC) : les wushu ou arts martiaux font désormais partie du spectacle.

Aux Ve et VIe siècles, alors que la Chine est morcelée en de multiples royaumes, chaque ethnie contribue à la diversification de l'art théâtral en développant des formes d'opéras spécifiques et, dès le début des Tang (618-907), la cour institue le Jiafong, ou conservatoire de musique, chargé de la formation des artistes. A cette époque, la musique et la danse connaissent un développement considérable et la richesse de la littérature influence durablement l'évolution du théâtre en fournissant de nouveaux thèmes d'inspiration.

L'empereur Minghuang (alias Xuanzong, 712-756) participe au développement des arts scéniques par son soutien enthousiaste et crée, dans l'actuelle ville de Xi'an, l'Académie du « Jardin des Poiriers », première institution officielle et professionnelle qui rassemble trois cents artistes émérites. C'est une troupe de danse et de musique au sein de la cour impériale. Plus tard, la profession de chanteur d'opéra chinois a été appelée « le métier du Jardin de la Poire » et les acteurs « les disciples du Jardin de la Poire ». Autrefois il était fréquent de trouver l'effigie de Minghuang dans les coulisses des théâtres, les artistes le considérant comme leur « saint patron ». Lui, avec quelques autres empereurs, sont considérés comme les « pères fondateurs de l'opéra chinois » qui possédaient en même temps de très bonnes connaissances techniques musicales.

Sous la dynastie des Song (960-1279), la création dans le domaine musical et théâtral fait de remarquables progrès. On assiste à l'apparition du zaju, drame poétique mis en musique, à une floraison de chefs-d'œuvre et au développement des quartiers d'amusement voués au divertissement.

Avec l'époque de la dynastie des Yuan (1279-1368) dominée par les envahisseurs mongols, l'opéra chinois connaît son ultime évolution et parvient à sa forme définitive.

Selon certaines sources, la haine du conquérant favorise le développement de la chanson satirique, du conte, du roman et du théâtre ; selon d'autres, la présence des Mongols facilite l'éclosion d'un genre littéraire facilement accessible aux Barbares ; deux explications qui ne sont d'ailleurs pas contradictoires. De plus, depuis les Tang et les Song, il existait un courant littéraire proche de l'art du conteur dont les œuvres n'attendaient plus qu'une distribution, comme cela se faisait déjà dans les textes de scène bouddhiques.

Sous le nom de Yuan qu, apparaissent donc des pièces qui mêlent le dialogue, le chant et la musique avec les jeux de scène, mimiques, danses et acrobaties issus des spectacles publics de variétés dont la tradition était déjà très ancienne.

Sous les Ming (1368-1644), on assiste à l'épanouissement des opéras locaux au sein des différentes provinces, avec leurs particularités régionales. Le Yuan qu est supplanté par la forme théâtrale de l'école du Sud, le Kun qu au style plus raffiné et plus littéraire qui dominera la scène chinoise jusqu'au XIXe siècle.

La naissance de l'Opéra de Pékin interviendra sous la dynastie mandchoue des Qing (1644-1911).

Il y a un peu plus de deux siècles, en 1790, l'Empereur Qianlong donna l'ordre aux artistes les plus talentueux de chaque province de venir se produire à Pékin afin de célébrer ses quatre vingts ans. Le succès fut indéniable et plusieurs de ces diverses traditions théâtrales décidèrent de rester dans la Capitale. L'association de deux troupes théâtrales, originaires de Hubei et d'Anhui, aurait progressivement donné naissance à l'Opéra de Pékin (Jingju) par la fusion de leurs disciplines respectives : techniques de jeu, musique, acrobatie. Cette synthèse est devenue une forme locale parmi d'autres et incarne aujourd'hui le genre théâtral « national ».

L'association en 1828 de deux troupes originaires du Hubei et de l'Anhui, et installées définitivement à Pékin, aboutit à la naissance d'un nouveau style théâtral qui remporte un succès immédiat auprès du public pékinois. Par ailleurs, une grave crise politique ayant précipité le déclin du Kun qu, déjà quelque peu négligé par les lettrés alors plus férus de littérature, l'Opéra de Pékin ou Kung ju se met à rayonner aux quatre coins de l'Empire.

L'Opéra de Pékin renoue avec la tradition du Yuan qu en s'autorisant des scènes de violence et de combats jusqu'alors proscrites dans le Kun qu. Donnant lieu à un véritable travail de mise en scène et d'acrobatie, elles font les délices du public et assureront à l'Opéra de Pékin sa réputation internationale.

Les troupes se produisent dans la rue, sur des estrades de fortune, chez des particuliers ou encore dans les maisons de thé dont plusieurs abdiqueront d'ailleurs leur vocation première pour devenir des théâtres permanents. Jusqu'à la chute de l'Empire en 1911, tous les rôles, y compris les rôles féminins, sont tenus par des hommes. Dans ce registre, Mei Lanfang, né à la fin du siècle dernier, occupera une place de premier plan tant comme auteur et créateur de costumes que comme acteur. Et lorsqu'après la chute de l'Empire, en 1911, les femmes seront enfin admises sur les planches et qu'en 1928 sera créée la première troupe mixte, l'art de Mei Lanfang servira de modèle à la plupart des actrices.

2.2. Quatre types de rôles

Les interprètes doivent non seulement être des acteurs et des chanteurs accomplis, mais ils doivent également exceller dans l'art de la danse et de l'acrobatie et maîtriser la pratique des arts martiaux. Après une formation de base, qui commence très tôt, généralement vers sept ou huit ans, les qualités propres au jeune acteur le destineront plus particulièrement à une certaine catégorie de rôle. L'acteur, ayant étudié sous l'autorité de son maître, enseignera à son tour son savoir sans jamais rompre la chaîne.

L'Opéra de Pékin comprend quatre types de rôles :

Le sheng, principal rôle masculin, comprend les rôles d'homme âgé reconnaissable à sa barbe (lao sheng), d'adolescent ou de jeune premier (xiao sheng), enfin de guerrier spécialisé dans les acrobaties (wu sheng).

Les rôles féminins dan sont au nombre de cinq : le qing yi, femme vertueuse d'âge mur, le hua dan, femme coquette, le guimen dan, jeune fille demeurant encore chez ses parents, le wu dan, femme intrépide voire guerrière, le lao dan, vieille femme.

Le jing ou visage peint peut être aussi bien un bandit qu'un juge ou un général. Le choix des couleurs de son maquillage exprime avec précision l'état d'humeur ou le grade du personnage. Le caractère du jing, toujours violent et exalté, s'exprime parfaitement dans les scènes de violence et dans les combats.

Le chou ou bouffon est reconnaissable au disque blanc peint sur ses yeux et son nez. Dans les rôles bienfaisants, ce peut être un personnage facétieux et excentrique ou bien franchement stupide, dans les rôles malfaisants, il peut s'avérer carrément méchant. Il est un personnage facétieux et satirique qui se faufile dans l'intervalle comique impromptu de la représentation pour amuser les spectateurs. Il sort également souvent du livret pour faire des commentaires objectifs sur ce qui se passe dans l'histoire, ce qui constitue un style de représentation particulier, traditionnel à l'opéra national.

Tous ces différents rôles requièrent une gestuelle, un maquillage et des costumes qui leur sont propres.

2.3. Le langage gestuel identifié

L'acteur doit respecter une gestuelle minutieusement codée. Les mouvements obéissent à des règles précises et servent à exprimer les nuances du caractère et les sentiments du personnage. Chaque geste induit une action. Quand ils ne suffisent pas à expliciter la scène, l'acteur utilise des accessoires : tenir un fouet à la main signifie, par exemple, que l'acteur est à cheval. Les postures sont aussi régies par des conventions gestuelles dont le déchiffrement est indispensable pour comprendre la représentation. Les acteurs utilisent des gestes de base, extrêmement stylisés, parfois exagérés, mais qui, tous, sont issus de la vie quotidienne. Ainsi, lorsque l'action se déroule en pleine nuit, les acteurs doivent faire en sorte que le spectateur perçoive les ténèbres autour de lui.

Le code gestuel ou liang xiang, auquel doit se plier l'acteur pour exprimer les nuances de caractère et les sentiments de son personnage est particulièrement complexe. Ce code règle les expressions de son visage, ses mouvements de manches, les positions de ses doigts et ses pas. Outre son rôle signifiant, ce code gestuel contribue grandement à l'esthétique visuelle de l'opéra chinois. Les acteurs de l'opéra chinois ont repris aux danseurs d'autrefois les longues manches ondoyantes faites d'un morceau de soie blanche et légère cousue sur la manche du costume et en ont fait un élément caractéristique du langage scénique. Pour indiquer à l'orchestre qu'il va commencer à chanter, l'acteur déplace son bras avec majesté, puis d'un mouvement de poignet, il soulève cette manche pour la faire retomber en arrière.

Le langage des doigts est un des plus élaborés qui soit et dans son genre il atteint la même précision, la même perfection que les mudra indiens. On compte sept figures de base dont la dernière, le "doigt pointé" revêt à elle seule une trentaine de variantes.

En ce qui concerne la démarche, les femmes se déplacent à petits pas serrés, les pieds parallèles et rapprochés ; les vieilles femmes marchent d'un pas plus lent, plus large et un peu tremblant. Dans la démarche masculine, le pied est posé très en avant et l'on laisse apparaître la semelle de la chaussure lorsque l'on veut faire preuve de distinction.

2.4. Le maquillage stylisé d'après les caractères du personnage

L'opéra chinois a élevé la technique du maquillage au rang d'art. Plus que tout autre composant du rôle, il permet de reconnaître dès son entrée en scène les nuances d'un personnage. Au premier coup d'œil, le spectateur doit savoir à quel genre d'individu il a affaire : loyal, perfide ou bienveillant. Le maquillage met en évidence le caractère psychologique et moral des personnages. On distingue deux types de « visages » : les visages poudrés et les visages peints. Les visages poudrés sont les plus courants. Yeux cernés de noir, sourcils étendus d'un trait rejoignant la racine des cheveux, lèvres rouge vif, moins marquées cependant chez les vieillards et les hommes d'âge mûr.

Mais c'est dans les visages peints que l'art du maquillage en Chine confine à la démesure. Chez les jing et, à un moindre degré, chez les chou, le maquillage aboutit à un véritable remodelage du visage de l'acteur, à l'élaboration d'un masque vivant qui représente à lui seul le raccourci symbolique du personnage.

Le trait dominant du caractère est exprimé par une couleur principale et nuancé par des couleurs secondaires et par le dessin :

- Le rouge correspond à la loyauté et à la raison, c'est la couleur des héros.
- Le violet, considéré comme une sous-catégorie du rouge, signale les mêmes qualités mais atténuées.

- Le blanc est signe de ruse, de caractère complexe. Utilisé seul, il désigne le traître.
- Au contraire du blanc, le noir est utilisé pour les personnages droits et honnêtes et, combiné à d'autres couleurs, indique diverses sortes de caractères loyaux mais rudes.
- Le bleu est la couleur des personnages courageux, arrogants voire féroces.
- Le jaune associe à ces caractères l'intelligence.
- Le marron est la couleur des esprits malfaisants et des tempéraments instables.
- L'or et l'argent sont celles des êtres surnaturels.

2.5. Le costume varié selon le statut social du personnage

Si le maquillage met l'accent sur le caractère psychologique et moral du personnage, le costume applique les mêmes principes à son statut social. On y trouve des armures, des habits de cour ou des robes de lettré, agrémentés de chapeaux souvent empanachés, de ceintures, de chaussures, de perruques et de barbes artificielles plus longues et plus belles que dans la réalité. Le port de la robe chez les hommes est le signe d'une condition sociale élevée, fonctionnaires civils, lettrés de haut rang et officiers en tenue de cérémonie. Au combat, la robe est remplacée par une longue armure dont le travail de broderie rappelle cependant la robe. Au contraire, les gens du peuple ne portent qu'une veste et un pantalon.

La classification des couleurs de robes permet d'affiner le grade ou la fonction du personnage : on reconnaît un empereur à la couleur jaune, un haut dignitaire au rouge, un haut fonctionnaire au violet, au vert ou au bleu foncé. Enfin le costume est souvent agrémenté de manches extrêmement longues qui jouent un rôle très important dans la gestuelle des acteurs.

2.6. La musique avec les instruments traditionnels

La musique fait partie intégrante de l'art théâtral chinois : elle permet de camper les personnages et de scander la narration. Elle comprend des chants et un orchestre. Ce dernier est dirigé par le joueur de tambour qui donne le rythme. Composé d'instruments à vent et à cordes (wenchang), et d'instruments à percussion (wuchang), il accompagne le jeu des acteurs en communion avec les chants. On peut toutefois observer, selon les régions, quelques variantes dans la composition de l'orchestre et dans l'utilisation des mélodies populaires locales.

Alors que la technique théâtrale et le répertoire restent communs à l'ensemble des opéras, les instruments, les costumes et les dialectes varient en fonction des cultures régionales.

L'orchestre traditionnel se distingue par son effectif très réduit. Les musiciens prennent place sur le côté de la scène d'où ils observent le jeu des acteurs.

Les instruments à percussion jouent un rôle prédominant, marquant la mesure, ponctuant la voix et les gestes des acteurs.

Le tambour plat « dan pi gu » marque la mesure et souligne les déclamations et les chants. C'est lui qui dirige l'orchestre après avoir reçu le signal de l'acteur.

Le tambour « tang gu » était autrefois utilisé dans l'armée chinoise pour annoncer le début des combats. On l'entend surtout dans les pièces à caractère militaire, saluant l'entrée des généraux et des guerriers.

Le petit gong « xiao luo » accompagne l'entrée et la sortie des personnages importants.

Le grand gong « da lu » accompagne les mouvements des personnages héroïques et sert aussi à marquer les sentiments forts : anxiété, tourment, emportement...

Les cymbales ou « bo » accompagnent l'entrée des personnages au tempérament fort et aux sentiments violents.

Conclusion

Par les traits extraits au-dessus, nous savons que, en tant que tradition, l'opéra chinois a vécu une évolution complexe et longue. Ayant en gros quatre types de rôles, cet art traditionnel applique un langage gestuel à part du langage verbal. Son maquillage est stylisé d'après les caractères du personnage et son costume est varié selon le statut social du personnage, ce qui montrent bien l'exigence du respect pour l'hierarchie social. Il se fait accompagner par la musique faite avec les instruments traditionnels.

Par le passé, l'opéra de Pékin avait tendance à être un « théâtre pour les acteurs ». Les acteurs puisaient dans la tradition, qu'ils connaissaient par cœur, pour en donner des interprétations improvisées. Les joueurs de pipa (une sorte de luth en forme de lune) et d'erhu (un genre de violon à deux cordes), ainsi que les batteurs de tambours, qui exécutent l'accompagnement musical, cultivent au fil des années de travail en commun un haut niveau d'entente tacite et de coordination avec les acteurs, ce qui leur permet de suivre le rythme du jeu des acteurs.

Actuellement, l'opéra chinois moderne se présente sur une scène en forme de cadre. Le système de mise en scène, la conception professionnelle du décor et des lumières ont été peu à peu rajoutés. Ces nouvelles caractéristiques servent à enrichir et à perfectionner l'effet de la représentation sans pour autant affecter le style traditionnel de l'opéra.

L'opéra chinois passe aujourd'hui souvent à la télévision ou au cinéma. Avec les technologies modernes d'enregistrement, il est distribué facilement de plus en plus, dans toute la Chine et dans le monde.

Chapitre III

L'orient et l'occident

1. Introduction.

Comme l'indique le message de l'affiche « le visage bifacial », la communication entre l'orient et l'occident est un sujet de réflexion pour les chinois. La Chine, pays qui a une longue histoire, possède un bon nombre de rides qui signifient la vieillesse et qui révèlent une obscurité. Elle recherche un échange général avec les « jeunes » pays occidentaux.

La peinture est l'un des phénomènes qui représente cet échange.

L'affiche « Galerie de peinture » nous montre bien une communication réalisée entre l'orient et l'occident, par le support pictural. La peinture chinoise est très stylisée dans la tradition : la conception, les outils du peintre, les couleurs, et même les différents types de papiers à dessin sont bien précisés. Depuis le XIXème siècle, la peinture chinoise puise peu à peu des techniques dans la peinture occidentale. Un mélange des techniques orientales et occidentales peut être appliqué pour une conception bien traditionnelle, comme la figure du Taiji, présenté sur cette affiche.

La peinture peut être caractérisée selon les cultures différentes et à la fois, elle est universelle qui existent partout dans le monde. A travers ce chapitre, nous allons voir sa modalité d'existence orientale.

2. Les traits de l'isotopie de « la peinture chinoise »

2.1. Plus de 5000 milles ans d'histoire

La peinture chinoise classique est dénommée en chinois 中国画(zhong guo hua), peinture chinoise, ou 国画(guo hua), peinture du pays.

L'histoire de la peinture chinoise remonte aux poteries peintes de l'époque néolithique, datant de plus de 5000 ou 6000 ans. Les deux plus anciennes peintures qu'on ait trouvées jusqu'à aujourd'hui, l'une avec personnages, dragon et phénix, l'autre avec personnage conduisant un dragon, ont été mises au jour dans des tombes du Royaume de Chu, près de Changsha du Hunan. Elles datent du milieu de la période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.). Depuis l'époque des Sui, des Tang et des Cinq Dynasties jusqu'à la dynastie des Song, la peinture antique chinoise a connu un développement sans précédent et a pu s'épanouir pleinement.

« Promenade au printemps » de Zhan Ziqian de la dynastie des Sui (581-618) est le plus ancien paysage de style traditionnel conservé au Musée du Palais impérial à Beijing. Les montagnes, les lacs, les touristes en bateau, à dos de cheval ou à pied y sont dessinés avec une grande délicatesse.

Les peintures de personnages des Tang (618-907) sont réputées pour leur élégance et leur expression vivante. Une d'entre elles, « Dames aux fleurs dans les cheveux » de Zhou Fang, décrit un groupe de dames de la cour se divertissant dans un jardin. Leurs silhouettes et leurs tournures ainsi que leurs costumes sont si bien esquissés qu'on distingue aisément leur différence de statut dans la famille impériale et leurs caractères propres. Wu Daozi, qui vécut sous cette dynastie, fut surnommé le Roi des peintres. Ses œuvres attirèrent l'attention des collectionneurs à différentes époques.

Les tableaux des Songs (960-1279) décrivent plus à fond la vie de l'époque. Le tableau Sur les rives du Bienhe, le jour de Qingming de Zhang

Zeduan, qui vécut sous cette dynastie, est une peinture sur rouleau de 24,8cm de large sur 258cm de long. A travers la description détaillée de toutes les activités de ses habitants, elle témoigne de la prospérité de Bianjing (aujourd'hui Kaifeng), la capitale des Song. La peinture compte 550 personnages : porteurs de palanquin et occupants, cavaliers, conducteurs de char... Chacun d'entre eux, de quelques centimètres de haut seulement, est peint de façon pittoresque. On y voit aussi une soixantaine de chevaux, de bœufs, d'ânes, de mulets et de chameaux, une vingtaine de charrettes et de palanquins, une vingtaine de bateaux de dimension différente et une trentaine de maisons. Ce qui est particulièrement impressionnant, c'est un bateau chargé de céréales qui passe difficilement sous un pont en voûte, les bateliers manœuvrant de toutes leurs forces à la gaffe, sous le regard des badauds massés sur le pont. Cette scène est si bien représentée qu'il semble qu'on entende le vacarme. Toujours dans le tableau, sur la gauche, une caravane de chameaux se dirige fièrement vers le centre animé de la ville. Tout cela reflète les liens économiques entre la capitale et la province.

Dès les Yuan (1280-1368), les paysages et les peintures de fleurs et d'oiseaux à l'encre de Chine firent de grands progrès. Des artistes de l'époque réussirent à mettre au point de nouvelles techniques de pinceau. Sous les Ming et les Qing, un grand nombre de peintres célèbres apparurent. Citons Shen Zhou, Wen Zhengming, Tang Yin (alias Tang Bohu) ainsi que Qiu Ying sous les Ming, et Zhu Da (alias Ba Da Shan Ren), Shi Tao, Zheng Xie (alias Zheng Banqiao) et Li Shan sous les Qing.

2.2. Les structures exprimées par le moyen du pinceau

Papier, encre de Chine, pierre à encre, et pinceau sont indispensables pour la peinture chinoise. Ils sont également les objets qui accompagnent l'homme de lettres que les chinois appellent « Les quatre trésors du lettré ».

Le papier, combinaison de chanvre, d'écorce, de bouts de tissus et de débris de filets fut inventé en l'an 105 par Cai Lun. Nous en distinguons deux sortes :

- Le papier absorbant : Shengxuan. Permettant de faire des beaux dégradés, il est utilisé pour la calligraphie et les peintures chinoises Xie Yi, Shui Mo, etc.
- Le papier non absorbant : Shu Xuan, appelé aussi Fan Xuan. N'absorbant pas l'encre comme le papier absorbant, il convient au tracé précis des peintures chinoises Gong Bi, Mou Gu, etc. Il s'agit en réalité du papier absorbant qui a été enduit d'une solution d'alun.

L'encre de Chine (mélange de noir de fumée, de suie de sapin ou de pétrole, d'huile, de laque et de colle) est parfois parfumée de musc ou de camphre. La préparation de l'encre, qui précède l'exécution d'une calligraphie ou d'une peinture de ce style, consiste à moudre le bâton d'encre dans la pierre à encre, avec de l'eau. La proportion d'encre et d'eau détermine l'intensité de l'encre, et permet d'aménager des contrastes notamment dans la peinture de paysages. Son emploi donne un résultat noir profond très attrayant en raison d'une concentration élevée de colorant. Elle a également le degré le plus élevé de solidité à la lumière. L'encre de Chine peut être employée sur un large éventail de supports, du papier à dessin, carton, papier aquarelle etc. L'encre fonctionne très bien avec la plume métallique, le calame, le pinceau, le stylo de dessin (technique) de plus elle se dilue dans l'eau pour la technique du lavis. Après le séchage (prise seulement quelques minutes) elle devient imperméable à l'eau. L'encre de Chine est disponible dans des bouteilles de petits et grands gabarits. Il est disponible dans une large gamme de couleurs.

La pierre à encre est le réceptacle du bâtonnet qui, au contact de l'eau, se dissout peu à peu. Nous diluons des bâtonnets solides de l'encre dans l'eau en les frottant sur la pierre abrasive. Enfin, la ville de Huzhou (province du Zhejiang) est connue dans toute la Chine pour ses hubi, pinceaux de Huzhou.

Des poils de lapin, de loup, de renard ou de loutre sont fixés dans un manche en bambou à l'aide de résine de pin. Ils sont beaucoup plus raffinés que le pinceau occidental. Avec un seul et même pinceau, on peut tracer aussi bien des lignes extrêmement fines que des lignes très épaisses.

De plus, Les œuvres les plus célèbres se caractérisent également par le nombre de sceaux à l'encre rouge désignant la liste des empereurs les ayant possédés au sein de la cour impériale.

2.3. Les formes correspondent aux formes naturelles

En fonction du contenu, la peinture chinoise possède trois genres différents : les peintures de fleurs et d'oiseaux (花鸟画: huaniaohua), les peintures de paysages (山水画: shanshuihua) et les peintures de gens (人物画: renwuhua). Seules les peintures ayant pour sujet des végétaux, des animaux ou des humains introduisent ouvertement la couleur dans la peinture.



58



59

⁵⁸ Un exemple des peintures de leurs et d'oiseaux. <http://www.meixiangge.com/hpic/hcbd01.jpg>

⁵⁹ un exemple des peinture du paysage.

<http://www.jxgl.com/blog/20074101032311136.jpg>



2.4. Les techniques variées pour la transmission des modèles classiques

En fonction de la technique, nous avons six catégories pour classer la peinture chinoise :

- Bongbi : peinture raffinée, minutieux, délicat qui cherche la finesse, la précision des détails.

⁶⁰ un exemple des peinture des personnages.

http://down.zhulong.com/tech/new_miniature/6270/200610231429161857.jpg



61

- Xieyi : peinture qui consiste à montrer l'essence des êtres, en utilisant de nombreuses techniques de calligraphie qui privilégient la spontanéité du trait.

61

http://www.pcworld.com.cn/how_to_use/mirror/design.yesky.com/imagelist/2007/078/5p5301yft5b6s.jpg



- Lavis.



⁶² http://www.ms.net.cn/ms/jiaoyupindao/UploadFiles_2812/200601/20061512264916.jpg

⁶³ <http://www.mydown.com/images/20060114/145629.jpg>

- Dessins aux traits : peinture de « la reproduction blanche » indiquant par là l'absence de couleur dans cette forme de représentation artistique du réel.



64

- La peinture sans ossatures : peinture dont La technique s'apparente à celle Gongbi mais, contrairement à cette dernière, elle ne trace pas les contours. C'est ce qu'évoque son nom en chinois Mo Gu qui signifient en français « sans » et « les os ».



65

⁶⁴ <http://www.china-culture.com.cn/pictures/ww/liaozhai/cnn2.jpg>

⁶⁵ <http://baike.baidu.com/pic/51/1161664467675833.jpg>

2.5. La vitalité rythmique ou le rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie

La vitalité rythmique (vitalité du rythme, mouvement de vie) est très importante pour la peinture chinoise. Toutes les techniques sont plutôt des moyens destinés à atteindre le but défini par celle-là. C'est la raison la plus principale pour laquelle, parmi tous les types de la peinture chinoise, la peinture de paysages constitue le genre le plus « noble », où se trament les conceptions micro et macrocosmiques chinoises de l'univers. Ce n'est pas un art figuratif d'après modèle, mais plutôt le précipité de l'état d'esprit du peintre, qui se met au travail non sans avoir préalablement visité la montagne dépeinte.

Dans le cas de la peinture de paysages « montagne et eau » en chinois, l'harmonie des éléments *yin* et *yang*, le jeu des consistances atmosphériques, des strates géologiques, des textures rendues en noir et blanc, ont pour fondement une appropriation expressionniste de la nature très éloignée, ou imitation formelle.

Conclusion

Nous avons résumé les traits importants pour l'isotopie « la peinture chinoise ». Nous découvrons qu'elle est un art qui exprime les structures par le moyen du pinceau. Elle crée les formes qui correspondent aux formes naturelles et applique les techniques variées pour la transmission des modèles classiques. La vitalité rythmique ou le rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie est son but principal à montrer.

Ces traits caractéristiques montrent un style oriental qui est opposé au style occidental.

Aujourd'hui, de multiples écoles différentes coexistent dans le monde pictural de Chine. Les techniques occidentales, telles que la peinture à l'huile, la gravure sur bois et l'aquarelle, connaissent une grande vogue en Chine. Les instituts des beaux-arts comportent tous un département de peinture occidentale. Comme les arts et la culture sont universels, nombreux sont les peintres chinois qui ont cherché à associer la peinture occidentale à la peinture traditionnelle chinoise. L'affiche pour l'exposition de la peinture dans notre corpus nous montre un exemple. Cette recherche ouverte vers l'occident n'a pas une recherche pure sur les techniques pour la peinture. Cela montre au fond le besoin des chinois de communiquer avec l'occident. Nous parlerons plus précisément ce phénomène dans le quatrième chapitre.

Chapitre IV

L'homologation problématique entre orient-occident et tradition-modernité

1. Introduction

Dans ce chapitre, nous allons extraire les traits des isotopies « tradition », « orient », « modernité » et « occident » dans la culture chinoise. L'articulation sémantique, dans ce chapitre, ne se trouve pas seulement sur l'axe syntagmatique, comme le fait la syntaxe, mais aussi sur l'axe paradigmatic : les catégories « tradition / modernité » et « orient / occident » désignent comme autant d'isotopies corrélables les unes aux autres par voie d'homologation.

Pendant la longue histoire de la Chine, les modes concrets de la « tradition » ont eu des représentations variées. Ainsi, l'opéra chinois que nous avons précédemment considéré, est l'un des modes concrets de l'isotopie « tradition ». Nous ne prendrons pas en considération dans notre étude toute cette diversité. Il importe de comprendre que la tradition chinoise s'est établie durant des millénaires sur une culture économique agricole et une culture sociale féodale. Aussi, délibérément, nous avons choisi dans ce chapitre que ces deux traits fondamentaux de la civilisation chinoise pour vérifier l'isotopie « tradition » par rapport à l'isotopie « orient ».

La modernisation à l'occidentale est un sujet dont les chinois débattent avec passion depuis le début du XIX^{ème} siècle. Pendant longtemps, ils ont vécu cette ouverture à l'occident comme une agression contre leur civilisation ou, du moins, comme une adaptation nécessaire – mais néanmoins subie - pour égaler les Etats européens. Actuellement, le regard que les Chinois portent sur la culture occidentale est plus positif et, de surcroît, tourné vers une démarche d'acculturation : le désir d'améliorer un niveau de vie, tant individuel que collectif, explique ce changement d'attitude. Ainsi, au sein de la société Chinoise la modernisation « à l'occidentale » n'est plus du tout

ressentie négativement et encore moins comme une contrainte. Elle apparaît comme un choix économique et sociétal bénéfique.

Les affiches du corpus de cette thèse ont été choisies d'après la problématique « conjonction » qui exprime un mode de relation entre des unités différentes. Nous verrons lors de l'analyse de ces affiches, les confrontations « tradition / modernité » et « orient / occident » émerger en filigrane.

Dans ce chapitre, nous allons, d'abord, découvrir ce que sont les isotopies « tradition », « orient », « modernité » et « occident » ; ensuite, nous expliquerons pourquoi la relation entre les quatre est tellement recherchée par les chinois depuis une centaine d'année.

Un point important à ajouter :

Tout au long de cette thèse, nous utiliserons le concept « orient » non pas dans son acception proprement occidentale, à savoir désignant l'Asie dans sa globalité. Nous avons délibérément pris garde de lui donner un sens restrictif en l'identifiant exclusivement à la Chine, qui est autrement nommé dans l'imaginaire européen par l'expression « extrême orient ».

2. Les traits de l'isotopie de « la tradition »

2.1. L'agriculture comme mode principal d'économie

Dans l'ancienne Chine, le climat et la fertilité du sol favorisaient la culture des plantes, c'est pourquoi son mode principal d'économie était l'agriculture. Cela fut un facteur décisif dans son histoire aussi bien considérée d'un point de vue culturel, économique que politique.

L'apparition de l'agriculture fut un événement innovant dans l'histoire de l'homme. La Chine fut un des premiers pays qui développa son agriculture dans le monde. D'après des archéologues et les historiens, l'agriculture chinoise est apparue il y a 10 000 ans environ dans les régions centrales du pays où passent le fleuve Jaune et le fleuve Bleu (parfois appelé Yangzi 长江). Les habitants qui vivaient près du fleuve Jaune ont inventé la culture du blé et du maïs ; et les habitants de la région du fleuve Bleu ont découvert comment cultiver le riz. Ces régions, qui se situent dans le milieu et le sud-est de la Chine actuelle, étaient déjà des régions économiquement florissantes pendant les époques connues les plus anciennes du pays.

L'élevage est apparu à partir des régions du Nord et de l'Ouest de la Chine. Il s'est mieux développé, avec l'artisanat, sous l'influence de l'agriculture qui prospérait. Attirés par la richesse économique de ces régions, les peuples voisins sont entrés en guerre avec les ancêtres des Han. Ces combats étaient mauvais bien sûr mais ils ont eu quand même des effets positifs (toujours selon la logique du Yin et du Yang) ils ont encouragé les échanges entre les différentes régions et en raison des avantages naturels que représentait la vie dans ces régions riches du milieu de la Chine, tous les peuples voisins ont cherché à s'en rapprocher. Cela a donné naissance à une culture relativement unie dans le milieu de la Chine, la culture Han.

Ces endroits où s'est développée l'agriculture ont été des foyers culturels et de sagesse plus tôt que ceux où l'élevage jouait un rôle plus

important dans l'économie. Le conflit entre les zones agricoles et les zones nomades se sont vite transformés en guerres meurtrières. C'est pour protéger leur agriculture que les empereurs chinois régnant sur des populations de paysans ont fait construire la Grande Muraille. C'était pour protéger les régions agricoles contre les invasions des nomades. Au sud de la Grande Muraille, un empire féodal et prospère s'est établi. Au nord de celle-ci, les nomades ont créé aussi plusieurs royaumes. Des deux côtés de ce « Serpent de Pierres » ont coexisté des peuples qui n'avaient pas d'affinités pendant une longue période. Notons aussi que la Grande Muraille, au cours de sa longue histoire, n'a jamais été complètement étanche, nombreux ont été ceux qui l'ont contournée pour attaquer la Chine d'un côté ou de l'autre.

Malgré les misères causées par les guerres entre les deux côtés, malgré la séparation marquée par la Grande Muraille, les peuples influencés par la culture agricole ont eu l'occasion, peu à peu, de découvrir ceux de la culture nomade. Ils se sont rendu compte qu'ils pouvaient se compléter et qu'ils n'avaient pas à se considérer comme des ennemis. Des deux côtés, on a mis en avant des valeurs telles que le dynamisme et le courage. La culture nomade a reconnu que la culture agricole était plus avancée. Sans s'en rendre compte, elle s'est laissée attirer par elle et, finalement, s'est laissée en partie absorber. Plusieurs empires nomades ont adopté le même système politique que celui des Han. Ils ont aussi accueilli de nombreux rites qui, à l'origine, appartenaient à la culture agricole. Ces décisions ont été prises par les gouvernements respectifs de ces pays.

2.2. La féodalité comme système politique pendant plus de deux mille ans (du 221 avant J.-C. au 1911)

La dynastie Xia (2207-1766 avant J.C. 夏代) est la première dynastie de l'histoire chinoise. Pendant cette période et les dynasties suivantes qui s'appellent Shang (1765-1122 avant J.C. 商代) et Zhou (1121-256 avant J.C. 周代), l'esclavage était un problème grave dans tout le pays. Après l'époque que l'on appelle « Printemps-Automne » (722-481 avant J.C. 春秋), et celle des

Royaumes Combattants (403-222 avant J.C. 战国), durant lesquelles eurent lieu d'innombrables guerres entre les royaumes qui avaient pris leur indépendance par rapport au pouvoir de la dynastie des Zhou de l'Ouest (西周代), le futur empereur Qin Shihuang (秦始皇) a uni tous les royaumes et en créant le premier empire de l'histoire chinoise en 221 avant J.C. Divers peuples se sont alors mêlés dans cette nouvelle entité et sont devenus, finalement, le socle humain à partir duquel s'est constitué le peuple Han.

L'empereur Qin Shihuang (également appelé le premier empereur de la Chine) fut le fondateur du premier empire unifié dans l'histoire de la Chine. Il a établi un état autocratique autour de la puissance centralisée de son gouvernement qui régnait à l'époque. Durant nos cours d'Histoire, en Chine, on nous a enseigné que cette société était féodale. Bien sûr, il s'agit là d'une vision marxiste qui ne prend en compte que l'aspect économique et politique de la situation.

Qin Shihuang, encore appelé Yingzheng (嬴政), a été soutenu dans Hanan (汉安) vers la fin de la dynastie des Zhou de l'Est (770-256 avant J.C.). Avec l'aide des hommes sages et innovateurs, Yingzheng a effectué une série de réformes pour développer l'agriculture et les équipements militaires. Il a réussi à contenir des rébellions internes, et, à l'extérieur du pays à tenir en respect les pays voisins. Il a mis seulement dix ans pour faire de la Chine un état centralisé et unifié. Qin Yingzheng s'est donné à lui même le titre de « Shihuangdi » (始皇帝) considérant qu'il était parvenu à son accomplissement et qu'il avait surpassé les huit empereurs précédents. « Shi » signifie le premier, combiné avec « Huangdi » empereur, cela signifie qu'il est le meilleur et qu'il a la suprématie totale par rapport à eux.

Pour organiser son nouvel empire, Qin Shihuang a supprimé le « système féodal » existant. Il a établi des préfectures et des comtés. Ceux-ci ont été mis sous le commandement des fonctionnaires militaires et civils qui devaient lui rendre compte directement de leur travail. L'état a été divisé en trente-six préfectures, elles-mêmes divisées en comtés sous leur juridiction.

En outre, des routes rayonnant à partir de Xianyang (咸阳), la capitale de l'empire, ont été construites, reliant les anciennes régions de Yan, de Qi, de Wu et de Chu. Il a également normalisé les manuscrits utilisés pour l'écriture. Il a inventé les pièces de monnaie en cuivre, circulaires avec un trou carré au centre. Des réformes également importantes furent l'étalonnage des poids et des mesures, et la codification de la loi. Ces réformes ont bénéficié l'économie et l'échange culturel pendant la période.

Pour renforcer la frontière nordique, l'empereur a envoyé des esclaves et des criminels pour construire une ligne de défense : celle-ci est maintenant connue sous le nom de « Grande Muraille ».

Bien sûr, le bilan de son règne n'est pas tout blanc ou tout noir. Pour faire taire les critiques de son autoritarisme impérial, pendant la trente-quatrième année (en 213 avant J.C.) de la dynastie de Qin, l'empereur Qin Shihuang fit brûler tous les livres classiques de l'empire car il avait constaté que ces ouvrages étaient la source de la contestation. De plus, il fit exécuter les intellectuels et leur famille qui s'étaient opposés à ses décisions. Ses ordres ne devaient pas être discutés. Tous les livres historiques ainsi que tous ceux de l'état de Qin furent également brûlés. L'année suivante, l'empereur a également arrêté approximativement 460 sages confucéens et les a fait enterrer vivants dans la ville de Xianyang de la province de Shaanxi (non loin du site actuel de l'aéroport de Xi'an).

Pour renforcer son pouvoir, Qin Shihuang a transformé le pays en ce qu'on appellerait aujourd'hui une dictature. Mais heureusement, à l'époque, on n'avait pas tous les moyens actuels pour contrôler la vie des gens : police secrète, informatique, caméras etc. Néanmoins des lois dures ont été imposées au peuple, des sommes importantes ont été prélevées sur les récoltes et de lourdes punitions ont sanctionné ceux qui étaient coupables, ou supposés coupables de crimes de lèse-majesté. D'ailleurs, année après année, les guerres ont été ressenties douloureusement par le petit peuple qu'il accablait de fardeaux terriblement lourds.

Tout le monde a entendu parler de l'armée de guerriers en terre cuite de Xi'an. C'est son tombeau dans lequel il y a 6400 fantassins faisant face à l'Est. Les statues de guerriers sont individualisées et sont accompagnées de chevaux et de chars de guerre, eux aussi en terre cuite. On imagine mal aujourd'hui le travail colossal que représenta la construction d'un tel tombeau. Il a fallu que Qin Shihuang passe la plus grande partie de sa vie à faire construire son propre tombeau. Deux réflexions viennent alors à l'esprit : il fallait que cet empereur ait une conscience démesurée de sa valeur et qu'il soit terriblement égocentrique pour se faire construire un tel tombeau, gigantesque et ruineux. Il fallait également que l'empereur et ses sujets soient tournés vers le passé pour construire un monument qui, économiquement parlant, ne servirait jamais à rien. Si, à cette époque, on avait été tourné vers l'avenir, on aurait construit des habitations, des écoles, des routes et des canaux.

La dynastie de Tang (618-907 唐代) représente un sommet de la société ancienne en Chine.

Durant cet âge d'or qui a duré 140 ans (618-765), la dynastie des Tang a non seulement été à la source d'une période de prospérité et de développement sans précédent en Chine, mais elle a également contribué au développement et au progrès de l'humanité dans son ensemble.

Sous la dynastie des Tang, la Chine a connu d'importantes mutations. Sur le plan démographique, on croit pouvoir dénombrer environ 50 millions d'habitants. La capitale des Tang, Chang'an (长安 Xi'an aujourd'hui 西安), compte à certaines périodes jusqu'à deux millions d'habitants. Quant au sud de la Chine, il commence à prendre une importance économique réelle. La culture et le commerce du thé et du riz sont florissants.

Sur le plan administratif est introduite une grande réforme : la revitalisation du système des examens et des concours qui, depuis la dynastie

des Han, ne jouait plus qu'un rôle secondaire. Dès la fin du VII^{ème} siècle, le pouvoir s'appuie sur une nouvelle caste de lettrés, fonctionnaires recrutés par concours, dont beaucoup sont originaires de l'estuaire du fleuve Bleu (长江) et du Sud du pays. L'autre grande nouveauté est l'introduction d'un véritable impôt foncier, portant sur l'étendue et sur la valeur des terres cultivées.

L'extension de l'Empire a aussi pour effet de développer les relations avec les autres parties du monde. Le commerce se développe avec l'Asie centrale et, par son intermédiaire, avec l'Occident. Les marchands et leurs caravanes empruntent les itinéraires appelés «Routes de la Soie » à partir de Chang'an pour faire la navette entre la Chine et les pays du Moyen-Orient. Certains utilisent le port de Canton (Guangzhou 广州) pour commercer avec les populations du sud de la Chine. L'emprise du pouvoir impérial chinois s'étend à la Corée et au nord du Vietnam. L'influence culturelle de « l'Empire du Milieu » étend au Japon et à la Mongolie. À l'ouest, grâce aux traités d'alliances avec les tribus d'Asie centrale, les Tang contrôlent les oasis du bassin du Tarim et parviennent finalement à étendre leur influence sur des pays aussi lointains que l'actuel Afghanistan. L'ère des Tang est une période de tolérance religieuse et culturelle. Chinois, barbares sinisés, Iraniens, Sogdiens, Mongols, Turques, Arabes, Coréens, Malais se côtoient. Le bouddhisme, l'islam, le manichéisme, le Christianisme (comme en témoignage la stèle dite « Nestorienne » de Xi'an), le zoroastrisme et le judaïsme cohabitent sans heurts trop graves.

Certains cultes étrangers sont reconnus officiellement et, dans certaines villes de Chine, le visiteur trouve des églises chrétiennes (la stèle « Nestorienne » de Chang'an date de 638) à côté de temples bouddhistes, taoïstes ou de mosquées.

3. Les traits de l'isotopie de « l'Orient »

3.1. La conception d'être au milieu du monde

La Chine se trouve à l'extrême Est de l'Asie : région que l'on a longtemps appelée « l'Extrême-Orient » (par opposition au « Far West » l'Extrême-Occident). C'est d'abord un bastion de hautes terres occupé par le plateau tibétain et ouvert au Nord sur deux dépressions, Dzoungarie et Tarim, séparées par la chaîne des Tianshan. Le sud-est de la Chine est plutôt composé de plaines où le climat convient bien à l'agriculture. Dans les régions les plus fertiles, on fait trois récoltes de riz par an. C'est pourquoi dans cette partie, n'occupant que 42,9% de terre de toute la Chine, habitent les 94,4% de la population. Il est notoire, dans l'Histoire de Chine, qu'un des fléaux les plus graves qui ait frappé le pays en bien des occasions était la famine.

Dans l'Antiquité chinoise, la majorité du peuple Han vivait ici.

Sur une si grande superficie du territoire, comprenant plusieurs climats très différents et une grande variété géographique (la plaine, le monticule, les rizières, les forêts, les montagnes etc.) s'installèrent, les unes après les autres, des minorités ethniques (55 actuellement en Chine, sans compter la grande majorité de la population : les Hans 汉族). Leur mode de vie engendra plusieurs sortes d'activités économiques (l'agriculture, l'élevage, la cueillette, l'artisanat etc.), et des cultures variées. En même temps, comme le climat de toute la Chine engendre des conditions favorables à ces activités économiques, le pays est devenu, peu à peu, un centre économique et politique dans cette région de l'Asie : les ethnies et les cultures différentes ont toujours tendance, après s'être combattues les unes les autres (L'époque des Royaumes combattants : 403-222 avant J.C., des luttes permanentes opposèrent les royaumes de Wei 魏 Chu 楚 Han 韩, Zhao 赵 Qin 秦 et Qi 齐..) à s'entremêler, pour finalement se rapprocher et former un centre d'attraction pour les autres. Alors, les différences s'atténuent et se mélangent pour se retrouver dans une union dominée par le milieu. C'est pour cela que l'on appelle la Chine :

« L'Empire du Milieu » selon une traduction des deux caractères qui composent le mot : 中国

L'Ouest et le Nord de la Chine ont eu davantage d'occasions d'établir des liens avec les Continents d'Asie et d'Europe, tandis que l'Est bordé par l'Océan Pacifique avait plus de difficultés à s'aventurer à l'extérieur du pays à une époque où la navigation était si dangereuse (il y eut quand même de nombreuses relations d'établies avec les peuples du Japon et des Philippines). Ce handicap, empêchant les chinois de s'expatrier, a été un avantage pour le pays car il a favorisé le développement des transports à l'intérieur du pays. Cependant, on peut affirmer que, depuis l'Antiquité, la Chine est en communication avec d'autres pays : Turquie, Perse, Indonésie, Vietnam etc. Puis à partir de la dynastie de Tang (唐代), la capitale chinoise, Chang An(长安 qui s'appelle maintenant Xi'An 西安), est devenue une ville internationale à partir de laquelle commençait la « Route de la Soie » qui a permis, pendant plus d'un millénaire, de développer les relations culturelles, économiques et artistiques avec les pays arabes, l'Empire Ottoman et les différents pays de la Sibérie.

Nous voyons donc se développer en Chine deux logiques contradictoires: celle de la Route de la Soie (丝绸之路) qui est l'attitude de l'ouverture, et celle de la Grande Muraille (万里长城), qui est celle de la fermeture. Les différentes périodes de l'Histoire de la Chine ont vu l'une ou l'autre de ces logiques triompher selon que celles-ci étaient dominées par le Yin ou le Yang. Mais, généralement, à cause de la grande superficie disponible, des avantages géographiques et de leur fierté culturelle, les Chinois se sont contentés de s'enfermer dans leur territoire. Leur civilisation étant très développée, bien en avance sur les autres peuples de l'Asie (mise à part l'Inde), la Chine a vite considéré qu'elle n'avait rien à apprendre des autres pays et, en conséquence, elle a eu tendance à se replier sur l'intérieur de son territoire. Dans l'histoire, par rapport aux Européens qui cherchaient toujours de nouveaux continents, peu de Chinois sont sortis de leur territoire national pour partir à l'aventure et découvrir de nouvelles terres, rencontrer de

nouveaux peuples, s'enrichir de leur culture et de leur savoir. Il faut noter, au passage, que le culte des Ancêtres que pratiquent les Chinois a tendance à les tourner vers leur famille, leurs compatriotes et le passé, alors que la foi chrétienne des Européens les encourageait à aller rencontrer les étrangers pour les convertir, même s'ils habitaient à l'autre bout du monde.

La Chine est entourée par des montagnes, dans le Nord, dans l'Ouest, dans le Sud, et par des mers dans l'Est. Cette position topologique a favorisé la tendance que la Chine avait à s'isoler du reste du monde, à devenir géographiquement indépendante. Mais, encore une fois, il y a eu aussi des périodes durant lesquelles la logique de la Route de la Soie a dominé.

Pendant longtemps, les Chinois se sont imaginé qu'ils vivaient au milieu du monde, et dans leur conception la terre était carrée et leur capitale était au centre de ce carré. Ensuite leur peuple Han dominait le monde qu'ils connaissaient et, finalement, tous les autres peuples, toutes les minorités ethniques finiraient par être absorbées par la culture majoritaire : la culture des Han. Cette conception d'être le centre de tout et de tout unir en son propre « corps » constitue la base principale de la Chine traditionnelle. C'est aussi pourquoi, durant sa longue histoire, la Chine est devenue un pays de plus en plus grand au niveau de la superficie, de sa population et de la culture. C'est aussi une des raisons pour laquelle la Chine se nomme non seulement « l'Empire du Milieu » mais aussi le « Milieu Magnifique » (en chinois « 中国 » et « 中华 »). Sa beauté, son prestige attirent tous les autres peuples.

3.2. Le système patriarcal

Le patriarcat s'appuie sur la structure familiale qui est la cellule de base en Chine. Les membres de la grande famille sont liés entre eux par les liens du sang, par une culture commune mais aussi par des intérêts économiques qui maintiennent une solidarité sans faille dans le groupe. Ces liens sont renforcés par le culte des ancêtres qui insiste sur le passé qu'il faut poursuivre en cohérence avec ce qui s'est fait auparavant. L'admiration pour des ancêtres

communs soude les gens mais aussi les hiérarchise selon le degré de proximité de leur sexe et de leur âge. Des droits et devoirs sont impératifs car chacun se doit de cultiver ce qu'on appelle la piété filiale (孝) pour être considéré comme étant digne de faire partie du clan. Ces droits et devoirs qui s'entremêlent, varient selon les endroits et les classes sociales. Ils sont source d'estime pour ceux qui s'y tiennent et d'exclusion pour ceux qui les ignorent ou, pire encore, les bafouent. Le système patriarcal a des règles et conventions précises. Par exemple :

Premièrement, c'est toujours le fils aîné qui hérite du pouvoir du père. A la cour impériale, le fils aîné de l'empereur hérite de la couronne de son père, et le rôle des frères est d'apporter un soutien sans faille à leur frère aîné. Chez les nobles et dans les familles riches en général, il faut que ce soit le fils aîné né de la première femme, (parce qu'un homme pouvait avoir plusieurs concubines), qui hérite de la richesse et la fonction du père. Si la première femme n'a pas eu de fils, ce sera le fils aîné de la concubine au statut le plus haut, qui aura droit à l'héritage. Ce principe est accepté pour éviter des disputes de pouvoir entre les frères d'une même famille.

Deuxièmement, le système d'inféodation. Dans la famille impériale, d'après les relations sanguines, proches ou lointaines par rapport à l'empereur, les membres de la famille reçoivent des terrains sur lesquels ils peuvent établir leurs propres « royaumes » qui sont héréditaires, en principe, de génération en génération. L'empereur peut également attribuer aux fonctionnaires de sa cour des biens et propriétés. La société devient alors comme une grande famille dont l'empereur est le grand chef, le patriarche, le Fils du Ciel (天子).

Troisièmement, le système des rites. Depuis l'antiquité chinoise, deux choses très importantes sont : offrir un sacrifice aux ancêtres ; et organiser une expédition punitive contre les traîtres (ceux, par exemple, qui ne respectent pas la hiérarchie familiale). Le système patriarcal renforce l'idée de la solidarité « familiale » de génération en génération. Ce sont les familles qui

composent la société, mais pas les individus. Cela est perceptible quand il s'agit de choisir un métier ou de se marier. Ce ne sont pas les individus concernés qui décident mais le patriarche et les anciens qui le conseillent.

3.3. Le système autocratique

Ce système autocratique existe presque 2000 ans en Chine. Il est une des grandes caractéristiques dans l'ancienne politique chinoise. Dans le système autocratique, le pouvoir de l'empereur se situait au niveau du pouvoir des dieux puisque l'empereur était le « Fils du Ciel ». (On comprend que le Parti Communiste, qui a pris la suite des empereurs, pour gouverner la Chine, a bien du mal à se démarquer de cette tradition autoritaire. D'autant plus que la notion marxiste de « Dictature du Proletariat » n'a pas aidé, au contraire, à aller en sens inverse).

4. Les traits de l'isotopie « modernité »

4.1. L'ouverture involontaire de la Chine par la force occidentale

A l'issue d'une évolution longue d'environ mille ans, la culture traditionnelle chinoise a adopté le confucianisme comme « plate-forme », tandis que le taoïsme et le bouddhisme sont restés très présents pour équilibrer et compenser les failles du système confucéen. Cette structure culturelle et sociale est bien stabilisée.

La Chine est toujours un pays agricole. Avant la première guerre opium en Chine, en 1840, l'agriculture était bien développée et les Chinois parvenaient, en général, à suffire à leurs propres besoins alimentaires.

La Chine était fermée, à l'exception des comptoirs exigus de Canton (Guangzhou). Les négociants étrangers, britanniques et français, pendant toute la dynastie des Qing (清) n'eurent de relations d'affaires qu'avec un intermédiaire, la corporation des marchands chinois. A cette époque-là,

l'Angleterre, et à un moindre degré la France, étaient beaucoup plus évoluées, au niveau économique, en raison de la révolution industrielle du XIX^e siècle, et elles cherchaient à s'implanter sur le marché chinois. Comme les britanniques importaient beaucoup le thé et la soie de la Chine, la balance commerciale entre les deux pays restait toujours au détriment de l'Angleterre et ceci depuis le début du XVII^e siècle. Pour combler leur déficit et accroître leurs profits, les Anglais ont importé illégalement de l'opium en Chine et, de ce fait, la balance commerciale s'est inversée au détriment de la Chine. Pour augmenter encore davantage leurs profits, les Britanniques cherchaient l'occasion d'ouvrir, grâce à leur force militaire, les portes de la Chine.

Les dommages causés par les drogues sont graves aussi bien au niveau de la santé des individus qu'à celui de l'économie du pays. Mais de nombreux Chinois étaient complices du système car ils s'enrichissaient, eux aussi. Le gouvernement central chinois, mais aussi des masses populaires, de nombreuses voix se sont élevées pour exiger la prohibition de l'opium. Parmi tous les mouvements les plus célèbres « anti-opium », notons la destruction des caisses d'opium saisies à Canton en juin 1839 par Lin Zexu (林则徐). Son action a eu des répercussions importantes dans le pays et dans le monde entier. En effet, en tant que vice-gouverneur de la province de Canton, Lin Zexu a donné l'ordre de brûler plus de 20 000 caisses d'opium qui appartenaient à des négociants anglais résidant sur la plage de Humen. Les anglais, ce jour-là, perdirent à peu près 12 millions dollars. Ils saisirent l'occasion pour déclencher les hostilités et s'attaquer à la Chine.

En 1840, l'Angleterre s'est lancée dans la guerre contre la Chine : la première guerre opium. Les forces militaires chinoises étaient traditionnelles et nullement capables de faire face à l'armée britannique moderne et bien organisée. La guerre s'est terminée par un échec complet de la Chine : l'empereur chinois Dao Guang (道光) a ratifié le traité de Nankin (Nanjing 南京) qui prévoyait la cession de l'île de Hong-Kong aux Anglais et l'ouverture de tout le pays au commerce étranger, et en particulier à celui de l'opium.

La victoire facile de l'Angleterre sur la Chine a donné des idées à d'autres pays qui, eux aussi, se sont mêlés des affaires politiques et commerciales de la Chine. En 1858, l'Angleterre et la France ont lancé la deuxième guerre d'opium en Chine. Ensuite, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, l'Allemagne, les Pays bas, la Belgique, la Russie, les Etats-Unis sont arrivés à leur tour et ont imposé à la Chine des Qing, par la force des armes, son ouverture au commerce international. Cet acte est condamné unanimement par les Chinois aujourd'hui, qu'ils soient du Continent, de Taïwan ou de Hong-Kong. Mais, avec du recul, on peut se demander si cet épisode, triste et sanguinaire, ne fut pas salutaire pour la Chine. En effet, elle est sortie de son isolement pour entrer dans la période moderne de son histoire, elle a appris les sciences et les techniques occidentales et a pu, ainsi, relever le défi de la mondialisation. Elle menace même, actuellement, le commerce de ses anciens ennemis en produisant des produits moins chers et meilleurs que l'Angleterre, la France et les Etats-Unis. C'est le retour du Yang après une longue période de Yin.

Après « le traité de Pékin » signé à la fin de la deuxième guerre opium en 1860, accordant aux Anglais et aux Français le droit de s'installer dans un certain nombre de ports chinois, une longue liste de traités injustes pour la Chine fut signée : à cause de la faiblesse des forces militaires chinoises. Les portes de la Chine se sont ouvertes sur le monde, non de plein gré mais par les armes des superpuissances étrangères. La Chine fut dépecée par ces pays agresseurs. (Cependant, on ne peut pas mettre tous les torts sur ceux-ci. La Chine a aussi sa part de responsabilité. Cette histoire, ci-dessous, vous en convaincra : l'impératrice douairière, Cixi (慈禧) (1834-1908) affectionnait, plus que tout, les paysages de collines et de lacs du Palais d'été de Pékin. Après la mise à sac du site par les armées anglo-françaises, en 1860, elle décida de restaurer l'ensemble sans regarder à la dépense. Elle eut l'idée, entre autres, d'y faire construire un gigantesque bateau de marbre. Pour financer l'entreprise, elle puisa dans la caisse de la défense nationale. Non seulement elle ruina le trésor impérial mais elle fut aussi, en partie, responsable de la défaite de l'armée de mer chinoise contre celle du Japon (1894-95). En effet,

les fonds qu'elle utilisa étaient destinés à la constitution d'une flotte nationale moderne).

4.2. Un nouveau pouvoir capitaliste

En 1911, les révolutionnaires qu'aujourd'hui les Communistes qualifient de capitalistes et de bourgeois, ont lancé la révolution de Xinhai (辛亥) sous la direction de Sun Zhongshan (plus connu en Occident sous le nom de Sun Yatsen). Ils ont renversé la dynastie Qing, et fondé la République de la Chine. Le système impérial s'est brutalement interrompu et un pouvoir libéral et capitaliste s'est installé en Chine.

Le mot : « brutalement » utilisé ci-dessus marque la fin du pouvoir impérial mais pas la fin des idées traditionnelles dans le peuple, ni la fin du sous-développement, ni le triomphe de la démocratie. A cause du manque de préparation de cette révolution capitaliste, de la rapidité des événements, à cause du faible niveau d'éducation de la plupart des gens (plus ou moins illettrés), la Chine restait, en fait, un pays féodal sous ses nouveaux habits de la République. De 1840 à 1914, sous la pression de l'impérialisme étranger, à cause du danger de la dissolution du pays, les chinois cherchèrent rapidement par tous les moyens à sauver leur pays. Pendant cette soixantaine d'années, dans tous les milieux sociaux étaient formés des militaires, en vue du renversement du gouvernement impérial Qing. Dans la nouvelle République de Chine, des forces militaires disparates se sont formées, hors du contrôle du gouvernement central. Ce qui a donné, quelques années plus tard, le triste épisode des « Seigneurs de la guerre » (军阀).

4.3. Un nouveau système d'éducation

Malgré tout, après la révolution de Xinhai, la Chine a permis de faire la transition entre un système impérial autocratique et un pays moderne. Le nouveau gouvernement décida d'un nouveau système d'éducation, dans lequel chaque école primaire admettrait les filles et les garçons. Dans ces

écoles on donnerait beaucoup d'importance à l'enseignement de l'art. Dans les écoles primaires, les enfants apprenaient la culture traditionnelle, le chinois mais aussi les mathématiques et les sports. Une importance serait donnée à une autre catégorie d'établissements scolaires, dans lesquels on enseignerait des exercices militaires, la morale, un chinois, des maths, l'histoire, la géographie, la physique, la chimie. De plus il y aurait des travaux manuels et, pour les loisirs, une salle de gymnastique, et des jeux seraient à la disposition des élèves. Les lycéens apprendraient les mêmes sujets que les écoles primaires avec, en plus, des langues étrangères, du dessin industriel et de la musique. Dans les écoles normales on ajouterait à tout ce qui vient d'être dit : le droit, l'économie, et l'économie ménagère.

Après, sous l'influence du mouvement du 4 mai 1919⁶⁶, des écoles nouveau style sont apparues. Elles sont à peu près semblables à celles qui existent aujourd'hui en Chine et dans le monde occidental. L'école primaire durait six ans, les études secondaires six ans (trois ans de collège et trois ans de lycée), et l'université pouvait durer autant de temps que l'étudiant le souhaitait. Cependant, quoique les écoles elles-mêmes étaient semblables à celles du monde occidental, les étudiants en Chine passaient plus de temps à l'école faisant de longues semaines d'études et étant soumis à une discipline sévère qui ne laissait pratiquement pas de place aux loisirs.

Les discussions sur le dosage qu'il convient de faire entre ce qui vient d'Orient et ce qui vient d'Occident, entre traditions et modernité se poursuivent toujours. Deux types d'opinions sont apparus au cours de ces échanges :

- On vise à effectuer une occidentalisation complète de l'éducation et on veut faire table rase du passé (beaucoup de

⁶⁶ Le mouvement du 4 mai a commencé le 4 mai 1919. C'était, au départ, un mouvement anti-impérialiste car au traité de Versailles, après la première guerre mondiale, la Chine avait attribué la province du Shandong au Japon alors qu'elle aurait dû être rendue à la Chine qui était dans le camp des vainqueurs. Ce mouvement a été soutenu par les intellectuels, les ouvriers et la bourgeoisie. Il n'était pas seulement un mouvement politique, mais aussi un mouvement culturel dont l'accent a été mis sur l'émancipation de la femme et la propagation de la science moderne.

Chinois envoient leur enfant encore petit apprendre à lire et à écrire aux Etats-Unis.

- On désire garder la culture traditionnelle chinoise comme l' « échafaudage » de l'ensemble du système éducatif tout en acceptant de développer certaines catégories occidentales.

C'est dans ce contexte-ci, que des chinois ont opté de façon radicale pour le Communisme de Karl Marx, de Lénine et de Staline. Leur but était de sauver la Chine qui leur semblait en grand danger. Le parti du communisme chinois a été fondé en 1921.

5. La construction de l'isotopie « occident » en Chine

5.1. Apprentissage des technologies avancées des étrangers pour se défendre

Avant l'ouverture des portes du pays par la force, la Chine considérait sa culture supérieure à celle des autres. Bien qu'à ce moment-là, des livres de technologie occidentale avaient déjà été traduits par des chinois plus ouverts et par des missionnaires religieux, les connaissances des gens sur l'Occident étaient très limitées.

Les guerres, à partir de 1840, ont profondément perturbé les chinois : pourquoi donc, avec une culture brillante et raffinée, avec une expérience riche puisée dans une longue histoire, la Chine était-elle incapable de résister à la moindre attaque d'un pays occidental ? L'Empire du Milieu s'est mis à douter de sa supériorité et il a cessé d'exprimer sans réserve sa fierté légitime, mais momentanément bafouée.

Wei Yuan (魏源 1794-1857) présente, juste après la première guerre de l'opium, le principe suivant : « il faut apprendre les technologies avancées des étrangers pour se défendre ». Il est considéré, dans l'histoire chinoise comme étant « la première personne ouverte à l'Occident ». C'est bien sûr, une exagération. Il préconise d'apprendre de l'Occident, ce que l'on ne connaissait pas avant, tout particulièrement les sciences et les technologies. Il reconnaît que la culture chinoise est imparfaite et qu'elle a besoin des compléments venant d'Occident. Il propose de recourir aux techniques étrangères pour opposer les pays occidentaux les uns aux autres, en particulier ceux qui s'attaquaient à la Chine. Il rédigea un fameux texte : « Mémoire illustré sur les pays de la mer » (海国图志). Wei Yuan est connu autant pour ses commentaires des Classiques que pour son intérêt pour les sujets pratiques.

Après Wei Yuan, Yan Fu (严复 1854-1921) est un autre personnage important pour l'ouverture culturelle à l'Occident. Il a été envoyé par le

gouvernement chinois des Qing en Angleterre pour apprendre à construire les bateaux. Pendant son séjour, il lut des livres dans de nombreux domaines : scientifique, philosophique, sciences humaines etc. et fit des traductions à son retour en Chine. Ses ouvrages donnèrent des référents aux Chinois qui cherchaient à percer les mystères de l'Occident à la fois si vulgaire et pourtant très intelligent.

Kang Youwei et Liang Qichao consacrèrent leur vie à prendre des échantillons de l'Occident tout en gardant la culture traditionnelle, dans le but de « créer une nouvelle culture : ni orientale et ni occidentale, mais à la fois orientale et occidentale ». Ils préconisèrent de fonder une république tout en gardant l'empereur. A cause de cette idée considérée dangereuse pour le pouvoir impérial, ils ont reçu des menaces du gouvernement de Qing en place à cette époque.

5.2. La culture traditionnelle chinoise dominante en appliquant la culture occidentale

La crise de la culture traditionnelle a fini par l'abandon du confucianisme par de plus en plus d'intellectuels. Depuis cette époque-là, le confucianisme n'a plus d'autorité sur le savoir ni sur l'éducation des jeunes. Cependant, la plupart des chinois restent profondément marqués, qu'ils le veuillent ou non, par cette école de pensée. Maintenant c'est plutôt vers l'Occident que les intellectuels tournent leur regard. Ils cherchent par tous les moyens d'étudier et de comprendre tout ce qui concerne l'Occident et que la Chine n'a pas encore acquis. Cette attitude est encore vraie aujourd'hui : beaucoup d'artistes, d'écrivains, de techniciens et même de correspondants de journaux de modes sont à l'affût de ce qui se fait en Occident pour le copier ou pour s'en inspirer.

A la cour impériale, certains fonctionnaires supérieurs étaient assez ouverts. Ils se rendaient bien compte que la faiblesse culturelle avait pour résultat des échecs militaires cuisants et qu'une évolution culturelle était

nécessaire pour faire sortir la Chine de cette impasse dans laquelle elle était bloquée. Tout en soutenant la cour impériale et la culture traditionnelle, ils envoyèrent les jeunes élites en Europe à apprendre les nouvelles technologies et, à leur retour, on a commencé à fonder des usines et des instituts pour enseigner le savoir occidental.

D'après ces fonctionnaires-là, il fallait garder le système politique et la conception hiérarchique de la société. Si elle pouvait préserver cela, la Chine alors pourrait utiliser sans problème les sciences modernes et les techniques occidentales pour s'enrichir. Cette opinion consistait, en fait, à sauver d'abord la culture traditionnelle tout en faisant des concessions sur le reste. Une fois préservé l'essentiel, les autres cultures pourraient venir s'installer, elles ne seraient plus dangereuses et pourraient, de plus, apporter un complément utile à la culture chinoise.

5.3. Monsieur Démocratie et Monsieur Sciences

Après la révolution de Xinhai, la tendance à chercher les vérités dans la culture occidentale s'est précisée et est devenue de plus en plus évidente parmi les intellectuels. En 1915, la revue « Nouvelle jeunesse » (en chinois « 新青年 » Nouvelle Jeunesse en français dans le titre) fut créée sous la direction de Li Dazhao et de Chen Duxiu. Ils mirent en avant « la démocratie » et « la science » et s'en servirent comme deux symboles qui annonçaient leurs buts principaux. Les Chinois appelèrent ces deux notions venant de l'Occident : Monsieur Démocratie et Monsieur Sciences (德先生 赛先生). Le mot « Monsieur » s'écrit en chinois « 先生 » : « 先 » signifie « avant », « 生 » signifie « la naissance ». Ce mot est utilisé pour appeler les hommes, équivalent au sens général du mot « Monsieur » en français. Mais, en même temps, c'est aussi l'appellation respectueuse que l'on utilise pour les enseignants : il peut être utilisé à la place du mot « professeur » aussi bien pour des hommes que pour des femmes qui enseignent. Alors, « Monsieur Démocratie » et « Monsieur Sciences » peuvent être les appellations humoristiques pour ces deux disciplines qui montrent également le statut que les Chinois leur donnent

: ce sont deux professeurs qui ont pour élèves les Chinois. Ceux-ci sont prêts à les écouter pour apprendre et découvrir leur savoir.

Les recherches sur la démocratie et sur les sciences sont le point de départ du mouvement de la « Nouvelle Culture » (新文化运动) qui finit par s'étendre dans toute la Chine. La visée de cette époque est déclarée clairement par ses partisans : se débarrasser de l'école à base de confucianisme qui a dominé la Chine pendant plus de 2000 ans. Les intellectuels qui étaient pour ce mouvement proclamaient que les rites anciens limitaient la liberté de pensée et qu'il fallait se débarrasser de la culture traditionnelle pour entrer dans la culture occidentale. Il s'agissait, d'après eux, de chercher et de trouver la vérité. Ils pensaient que le confucianisme ne convenait plus aux situations concrètes de leur époque. Il n'était plus question de rester sous ce contrôle de la pensée confucéenne. C'est à cause de cette idéologie que l'individu ne peut pas épanouir sa propre personnalité et ne peut pas réaliser ses désirs personnels.

Conclusion

Nous avons présenté les deux traits fondamentaux de l'isotopie « tradition » dans la culture chinoise. Il est apparu dans ce chapitre que l'économie agricole et la société féodale sont deux données organiques de cette tradition. Paradigmatique est l'exemple de l'opéra chinois dont nous avons parlé : l'usage séculaire d'un même costume et d'un même maquillage pour caractériser le statut social d'un personnage dramatique montrent d'une manière on ne peut plus manifeste cette immuable exigence morale du respect de la hiérarchie sociale dans la civilisation chinoises.

En comparant la liste des traits des isotopies « tradition » et « orient », il nous est apparu une homologation entre les deux : l'agriculture étant le principe organique de la civilisation chinoise, les hommes ont conçu un dialogue privilégié avec l'ordre cosmique qui régule la nature et donc leur existence ; et c'est ce dialogue métaphysique qui a donné aux Chinois le sentiment d'être au milieu du monde. D'autre part, si depuis cent ans l'organisation féodale de la société a été abolie en Chine ses modes d'expressions que furent le patriarcat et l'autocratie continuent toujours à exister dans l'inconscient collectif. Ces traditions ont fini par modeler l'esprit des hommes et ritualiser leur rapports sociaux. C'est notamment cette ritualisation des comportements qui a – et continue encore – à singulariser les Chinois dans l'imaginaire des occidentaux.

Ainsi, en raison de ce sentiment narcissique d'être au milieu de l'univers, la Chine n'a jamais cherché à communiquer avec les autres cultures, même si, durant certaines périodes de son histoire, elle a pu donner l'apparence d'être ouverte à l'altérité. Remarquons, notamment que si elle s'est ouverte à la « modernité occidentale » ce n'est que sous la contrainte de la puissance militaire des Etats européens.

Ainsi, force est de reconnaître que la modernisation socioculturelle actuelle de la Chine est corrélée à son occidentalisation : d'une part,

l'économie industrielle et capitaliste, d'autre part, l'esprit individuel et démocratique, sont considérés en opposition – ou comme des modes sociétaux exogènes – à la civilisation chinoise. Est aussi considéré comme une spécificité de l'occident, cette quête scientifique et technologique en perpétuel devenir dont la dynamique est intrinsèquement liée à une liberté d'entreprendre qui va à l'encontre d'un respect intangible de valeurs et de mœurs figées par une tradition « sacralisée ».

Confronté à culture fondamentalement différentes de la leur et qui s'est imposé à eux par la force des enjeux internationaux, les Chinois cherchent depuis le XIXème à adapter cette culture occidentale sans renier leur civilisation.

En résumé, cette volonté de la Chine à comprendre et à assimiler la modernité « à l'occidental » résulte du sous-développement économique et technologique de la Chine. Les discussions sur le dosage qu'il convient de faire entre ce qui est propre à l'Orient et ce qui vient de l'Occident, entre des millénaires de traditions et une modernité étrangère, qui se poursuivent toujours, ne sont pas pour satisfaire une simple curiosité d'intellectuel. Elles sont bien sérieuses, parce que les chinois essaient, à travers ces discussions, de trouver une solution pour résoudre les problèmes qu'ils rencontrent dans la modernisation d'une nation dont les référents socioculturels sont millénaires.

CONCLUSION

Nous avons choisi d'étudier l'affiche chinoise, plus précisément la façon dont elle articule les relations de la conjonction. Notre corpus a sélectionné les thèmes de la protection de l'environnement, de la communication entre l'orient et l'occident, de l'exposition de la peinture et du festival des films.

L'affiche chinoise propose alors de résoudre ces thèmes par des motifs typiquement chinois : les motifs du fleuve et de la montagne, du yin et du yang, de la figure traditionnelle, etc.

L'analyse sémiotique menée d'abord permis de voir que les modes de conjonction entre les univers de valeurs manifestent des articulations originales des motifs convoqués. Emboîtement des formes, combinaison impossible de formes, déformation conjointe et adaptation de deux formes l'une à l'autre se donnent à saisir soit dans des syntaxes conformes à la tradition, émergence et naissance, soit dans des ruptures syntaxiques nouvelles, soit dans des combinaisons de motif chinois en non chinois.

C'est ce jeu de ruptures syntaxiques et de complémentarités ou d'identités formelles qui mettent en place les catégories sémantiques profondes sous-tendant les différents thèmes des affiches étudiées dans cette thèse.

L'analyse sémiotique, posant l'affiche comme un « texte-occurrence »⁶⁷, la révèle ici comme un espace de stratégies discursives. L'affiche chinoise participe certes d'une stratégie et d'un schéma de communication mondialement répandus, mais elle le fait à travers une démarche spécifique qui concilie les valeurs traditionnelles chinoises, avec les préoccupations de la société chinoise moderne. Ainsi parvient-elle à réaliser le lien entre le passé et

⁶⁷ Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Edition Hadès-Benjamins. 1985. p.12

le présent, entre le monde chinois et le monde extérieur, entre l'intérieur et l'extérieur, la complémentarité et la ressemblance ou l'identité.

A travers la culture chinoise, « La jonction », qui est anciennement conçue comme une pure opération logique⁶⁸, apparaît dans cette thèse comme un ensemble de variétés de l' « union » et de la « désunion ». Pendant la rencontre entre la tradition et la modernité, entre l'orient et l'occident, la culture chinoise intègre des éléments d'une autre culture pour les faire siens. La conjonction ne se conclut pas par une opposition absolue ou une perte d'identité. Elle est comme une coprésence de plusieurs identités qui sont respectueuses l'une à l'égard de l'autre, et à la fois, elles sont transformées à la manière chinoise : tout se réunit dans l'harmonie.

Pour préparer le corpus, nous avons rassemblé beaucoup d'affiches chinoises comme par hasard, mais en sélectionnant les figures d'union, de mélange et combinaison thématiques et formelles. A l'analyse, la problématique sémiotique de la conjonction a clairement émergé et les trois couples de contradictions, c'est-à-dire naturel/culturel, tradition/modernité et orient/occident, sont apparus comme les plus fréquents pour la manifestation de cette problématique. Cela montre que la Chine cherche à s'identifier de nouveau dans l'actualité et qu'elle pose les questions : quelles sont les intersections et les compatibilités entre les valeurs de tradition et les valeurs de modernité ? Comment définir le rôle de l'occident dans la Chine actuelle ? Dans la recherche pour cette thèse, nous nous sommes rendu compte de plus en plus clairement de l'importance de ces questions pour la culture chinoise contemporaine.

En même temps, avec l'ouverture de la Chine, le marché chinois est tel que de plus en plus d'entreprises françaises cherchent à développer une stratégie commerciale, dans un contexte de méconnaissance relative de la culture chinoise. La Chine est en outre un pays riche en significations

⁶⁸ Cf. A.J.Greimas et J.Courtés *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* : « on appelle jonction la relation qui unit le sujet à l'objet, c'est-à-dire la fonction constitutive des énoncés d'état ».

culturelles spécifiques, où la dimension symbolique des pratiques et des échanges est toujours au premier plan. Par exemple, il est très difficile de vendre la porcelaine de Limoges en Chine, quand on limite la perspective stratégique à la promotion du produit, sur un marché restreint à la confrontation entre les seuls produits. Mais on peut supposer en revanche qu'il en irait tout autrement si l'on proposait la porcelaine de Limoges en tant que système de signes culturels, qui représenterait alors « le véritable art de table français » et « l'art de vivre à la française », si l'on en faisait en somme le véhicule matériel et symbolique à la fois d'une « forme de vie » d'essence supérieure et conforme à une autre tradition culturelle.

C'est à partir de cette observation générale, et en se fondant sur les acquis méthodologiques de la thèse, que nous avons défini notre projet professionnel : créer un institut de communication franco-chinoise pour les activités économiques et culturelles, pour valoriser et d'explicitier l'une et l'autre de ces deux cultures, et surtout l'une pour l'autre. Dans les activités d'échange international, l'efficacité de la communication symbolique est décisive, et l'intercompréhension en est la clé. En raison des décalages culturels, le même signifiant peut correspondre à des signifiés très différents dans des contextes dissemblables. C'est pourquoi ce projet de création consiste à développer des méthodes, des procédures et des formations pour « dénouer les codes » chinois du côté français et français du côté chinois. Pour atteindre cet objectif, la sémiotique est un outil efficace et approprié : elle est outillée pour travailler sur les arts visuels, sur la musique et l'esthétique sonore, sur les objets, leurs fonctions et leur design, sur les marques et les labels en tant qu'instances d'énonciation et de garantie des systèmes de valeurs ; elle procure également une méthode et des procédures pour structurer l'information et planifier la communication.

Aujourd'hui, une agence consacrée à la communication franco-chinoise, qui prendrait la sémiotique comme méthodologie de travail et comme avantage concurrentiel, n'existe pas encore ni sur le marché français, ni sur le marché chinois. Les agences actuelles de communication travaillent à partir

d'une connaissance trop générale de la Chine, qui est un pays dont les formes culturelles et les mentalités sont trop différentes et originales, par rapport aux formes et mentalités françaises, pour qu'une simple approche comparative générale soit opérante dans les pratiques concrètes de l'échange commercial et inter-culturel. En effet, une simple connaissance superficielle et comparative n'est pas suffisante, si l'on veut développer l'entreprise avec quelque ambition dans ce pays. Il en est de même que pour la construction d'une maison : plus l'on veut qu'elle s'élève haut, plus l'on doit creuser en profondeur ses fondations. Un développement plus intéressant et plus durable demande une connaissance suffisamment large et profonde de ce pays. En somme, il faut pouvoir accéder, pour chacune des deux cultures, au « noyau » symbolique qui organise chacune des sémiosphères, sans chercher vainement à établir des comparaisons générales trait pour trait. La compréhension en profondeur est le prix à payer pour l'inter-compréhension.

C'est pourquoi l'objectif général de la création de cet Institut franco-chinois, notre projet professionnel, est de réaliser une bonne communication franco-chinoise en s'appuyant sur la compréhension des signes et des pratiques sociales, en partant du plan de l'expression pour aller jusqu'au plan du contenu. Deux spécificités rendent ce projet innovant : la spécificité de la communication franco-chinoise et la méthodologie sémiotique.

La sémiotique est une spécialité actuellement peu connue en Chine. Seulement dans certaines universités importantes, quelques cours de sémiotique générale sont proposés pour les étudiants en design et en communication. Mais en tant qu'outil efficace pour l'analyse, elle devra être reconnue de plus en plus en Chine. Un centre de sémiotique visuelle, qui n'y existe pas aujourd'hui, pourra donc être créé et proposé : il trouvera un marché, en répondant aux demandes des personnes travaillant dans la publicité, le cinéma, les médias, l'art plastique ou plus généralement de tous ceux et celles qui s'intéressent à la culture française. Cela implique pour commencer que cette spécialité soit d'abord développée à partir d'une université, pour la proposer et en développement ensuite les applications,

dans le domaine non-académique. Mais parallèlement, il nous faudra faire connaître au public chinois cultivé les applications concrètes de la sémiotique dans la vie quotidienne et pratique, pour augmenter son influence, et favoriser sa meilleure réception possible, grâce à toutes sortes d'activités organisées par ce futur institut. Les deux conditions étant alors remplies, l'installation de la discipline dans les milieux académiques de l'université, et sa diffusion vulgarisée dans le public des usagers potentiels, l'Institut de communication franco-chinoise pourra alors proposer ses services aux entreprises et aux organisations en s'appuyant sur une double légitimité.

Bibliographie

- ANWAS Victor *Affiches et gravures de la Belle Epoque*, Flammarion, 1978
- ARRIVE M. et COQUET J.-C. (sous la direction de) *Sémiotique en jeu : à partir et autour de l'œuvre d'A.J.Greimas*, Paris, Hatier-Benjamins, 1987
- BARTHES R. *L'aventure sémiologique (éléments de sémiologie)*, Paris, Seuil, 1991
- BERTRAND Denis *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Edition Nathan HER, 2000
- BOUGNOUX Daniel *Introduction aux sciences de la communication* Paris, la Découverte, 1998
- BOUGNOUX Daniel, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, La Découverte
- BOUTAUD Jean-Jacques *Sémiotique et Communication, Du signe au sens* 1999
- DE BUKOW S., *La magie des couleurs*, revue Nouvelles clés, Se guérir, 1995.
- COMAR P. *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992
- COURTES J. *Analyse Sémiotique du Discours* Paris, Hachette supérieur, 1995
- COURTES J. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991
- DAMISCH Hubert *L'origine de la perspective* Paris, Flammarion, 1993
- DE SAUSSURE Ferdinand *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1992
- DE SOUSA Jörg *La mémoire lithographique, 2000 ans d'images*, Arts et Métiers du livre éditions, 1998
- DELHAYE Jean *Affiches et gravures Art Déco*, Flammarion, 1977
- Dictionnaire chinois-français*. Maison d'édition Shangzu, 1997.
- Dictionnaire Culture en langue française, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert 2005

- DUPLESSIS Y., *Les couleurs visibles et non visibles*, du Rocher, Monaco, 1984
- ELLIS H. *Études de psychologie sexuelle*, Mercure de France, Paris, 1965
- ENEL Françoise, *l'affiche*, collection medium, France, Mame, 1971
- FLOCH Jean-Marie *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Editions Hadès-Benjamins. 1985
- FONTANILLE Jacques *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 2003
- FONTANILLE Jacques *Sémiotique du visible*, Presse Universitaire de France, Paris, 1995
- GREIMAS A.-J. et COURTÈS J. *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette livre, Paris, 1993
- GREIMAS A.-J., *Du sens I*, Paris, Seuil, 1983
- GREIMAS A.-J., *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976
- Groupe Mu *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992
- HIELMSLEV L. *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1988
- Jin Liqiang Rédacteur du livre *Accueil du dessin chinois*
- JULLIEN François *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003
- KLINKENBERG Jean-Marie *Précis de sémiotique générale* Archives AKG Paris, ADAGP, Paris, 2000
- La Belle Epoque, Cent ans d'affiches*, Bibliothèque des Arts Décoratifs, 1964
- LAMBERT-FARAGE A.-M., *La thérapie par la couleur*, Guy Tradaniel, Paris, 1989
- LANDOWSKI E. *Passions sans nom*, Paris, Presse Universitaires de France, 2004
- LANDOWSKI Eric *Présence de l'autre* Paris, Presses universitaires de France, 1997
- LAZORTHES G., *L'ouvrage des sens*, Flammarion, Paris, 1986
- Les Arts Décoratifs 1890-1940*, Bordas, 1978

- LOCHE René LOCHE *La lithographie, Les métiers d'art*, 1971
- LOHISSE Jean *Culture et communication Bruxelles*, De Boeck, 2001
- PARIS J. *L'espace et le regard*, le Seuil, 1965
- PERCE C.S. *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978
- POMMIER Edouard *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*
Paris, Gallimard, 1998
- SAINT-MARTIN F. *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, 1987
- SHAPIRO M. *Face et profil comme formes symboliques, Les mots et les images*, Macula, traduction française, 2000
- WEILL Alain *L’Affiche Française, Que sais-je*, 1982
- SU Bingqi *Essai sur la ressource de la civilisation chinoise*, Pékin, Edition shangwu, 1987
苏秉琦 *中国文明起源新探* 北京, 商务印书馆 1987
- FEI Xiaotong *L’union du peuple chinois*, Pékin, Edition de la faculté centrale des minorités nationales 1989
费孝通 *中华民族多元一体格局* 北京, 中央民族学院出版社 1989
- WU Chun *La mentalité chinoise, Shanghai*, Maison d’édition du peuple à Shanghai 1998
吾淳 *中国思维形态* 上海, 上海人民出版社 1998
- FENG Tianyu *L’histoire de la culture chinoise*, Shanghai, Maison d’édition du peuple à Shanghai 1990
冯天瑜 *中国文化史* 上海, 上海人民出版社 1990
- LIU Yehui *L’histoire de la culture chinoise*, Shanghai, Maison d’édition des livres anciens, 2001
柳诒徵 *中国文化史* 上海, 上海古籍出版社 2001
- SHAO Hanming *Etudes pendant vingt ans sur la culture chinoise*, Pékin, Maison d’édition du peuple, 2003
邵汉明 *中国文化研究二十年* 北京, 人民出版社 2003
- MA Min *Introduction sur la culture chinoise*, Wuhan, Edition de l’Ecole normal de Huazhong, 2000
马敏 *中国文化概论* 武汉, 华中师范大学出版社 2000
- LI Zonggui *Introduction sur la culture chinoise*, Guangzhou, Maison d’édition du peuple à Guangzhou 2002

李宗桂 *中国文化导论* 广州 广州人民出版社2002

JIN Liqiang *Design en Chine*, Shanghai, Maison d'édition de l'art et de la littérature à Shanghai

靳埭强 *中国平面设计* 上海 上海文艺出版社2000

Index

- Catégorie.... 1, 2, 15, 36, 52, 53, 55,
62, 67, 69, 78, 79, 80, 90, 93,
100, 109, 110, 116, 117, 120,
123, 124, 138, 151, 164, 172,
185, 188, 199, 205, 221, 222,
230
- Conjonction 1, 2, 6, 8, 35, 41, 72,
74, 87, 167, 181, 206, 230, 231
- Continuité6, 7, 8, 36, 115, 147, 155,
156, 157
- Destinataire .. 10, 12, 14, 17, 43, 57,
129, 134, 138, 149
- Destinateur43, 57, 58, 87, 109, 123,
126, 141, 150
- Dimension 61, 89, 115, 162, 166,
170, 195, 232
- Emboîtement 36, 42, 143, 151, 152,
161
- Figure . 45, 62, 76, 77, 78, 116, 119,
122, 127, 131, 150, 151, 156,
160, 161, 164, 167, 172, 180,
193, 230
- Homogénéité 61, 89, 127
- Identité48, 104, 106, 107, 108, 109,
112, 113, 121, 123, 148
- Isotopie..... 60, 108
- Modalités ..25, 35, 58, 68, 112, 114,
131, 151
- Modernité1, 2, 8, 16, 27, 33, 39, 40,
41, 126, 171, 181, 205, 206, 217,
221, 227, 228, 231
- Narrativité51, 55, 56, 59
- Perspective.63, 65, 66, 67, 97, 105,
126, 138, 154, 232, 235
- Plan de l'expression .41, 45, 46, 48,
49, 69, 118, 138, 154, 233
- Plan du contenu45, 46, 48, 69, 118,
136, 170, 233
- Réunion35, 72, 124, 138, 152
- Schéma36, 43, 56, 57, 93, 110,
120, 230
- Symétrie63, 68, 69, 70, 92, 100,
103, 105, 108, 113, 153
- Thématique..... 1, 60, 108, 125, 139
- Tradition ... 1, 2, 6, 8, 22, 27, 34, 36,
39, 40, 41, 126, 137, 161, 170,
171, 181, 182, 184, 185, 192,
193, 205, 206, 207, 217, 227,
228, 230, 231, 232
- Valeur .2, 6, 10, 38, 40, 68, 98, 118,
136, 142, 143, 150, 154, 155,
158, 163, 211, 212
- Véridiction....58, 106, 108, 109, 112