

Référence et Environnement Multimédia : Co-, Con-, Inter-, Para-, Hypertexte

Guy Achard-Bayle

Université Paul Verlaine Metz & CELTED, EA 3474

Introduction

J'ai eu l'occasion plusieurs fois (depuis 2000) d'approcher la question du texte en tant qu'hypertexte et la question du contexte en tant qu'environnement multimédia – sachant qu'il y a aujourd'hui plusieurs emplois sinon plusieurs sens du mot hypertexte. Le plus courant est l'emploi technique, qu'il s'agisse d'outils, de modes de conception ou de méthodes de consultation de textes, et d'autres documents notamment visuels ; c'est là un hypertexte lié au « monde virtuel », celui de la « navigation » et des internautes...

Les spécialistes du texte littéraire connaissent un autre emploi du mot hypertexte, assez proche de l'intertexte, et sur lequel je ne reviens pas (*cf.* Genette, 1982). Les linguistes du texte, eux, parlent plutôt d'hypertextualité ; j'y ai consacré une longue étude (à par. a), parmi d'autres et avec d'autres (Eckkammer à par. in Achard-Bayle & Eckkammer éd.). Dans ce qui suit, c'est à la fois l'hypertexte technique et l'hypertextualité linguistique qui retiendront mon attention. Mais tout en considérant encore l'hypertextualité linguistique comme cette propriété qu'a le texte (ou le discours) de créer des liens et des réseaux internes et externes (voir ici même Legallois), je privilégierai ici ceux qui se créent avec les expressions référentielles.

J'ai également eu l'occasion de me pencher plus précisément sur les questions de la référence à et dans l'œuvre d'art, et de la représentation de celle-ci dans et par le multimédia (2003). C'est essentiellement ce travail que je voudrais reprendre et compléter ici.

Mais je voudrais en préambule rappeler, qu'il s'agisse d'environnement multimédia ou pas, que lorsque, par exemple, on décrit un tableau, les entités représentées sont prises comme « objets de discours » (*cf.* Bosredon, 1997) ; et comme tout objet de discours, ces entités sont susceptibles d'évoluer et de se déformer

en fonction des expressions référentielles qu'on utilise pour leur désignation : nom propre, description définie, démonstrative, anaphore pronominale...

Quand on passe de la représentation discursive des référents à la présentation de ces derniers par le ou plus exactement par les moyens du multimédia, les choses se compliquent non seulement du fait que le multimédia, par définition, met en œuvre divers modes de (re) présentation, mais aussi du fait qu'il les met en concurrence... Ceci vaut des référents et du multimédia en général (des étudiants et moi avons ainsi eu l'occasion d'analyser des phénomènes de perturbation référentielle dans des versions électroniques de quotidiens, voir annexes) ; mais cela vaut tout particulièrement des référents dans le multimédia d'art, parce que celui-ci permet ou demande un niveau ou des techniques de représentation plus sophistiqués, une étroite collaboration du graphique, du sonore et du visuel...

Or l'expérience que j'ai pu faire (avec mes étudiants de multimédia) est que la consultation de tels produits (quotidiens numériques en ligne, CD-Rom d'art) donne des résultats contrastés en termes de lisibilité et de cohérence-cohésion discursive ou textuelle : s'il nous est apparu que la mise en œuvre et en commun des dispositifs techniques propres aux nouveaux supports numériques (multimodalité, hypertextualité) aide à voir et pour ainsi dire « donne à toucher » les référents, ladite collaboration tourne parfois à la cacophonie discursive et textuelle, autrement dit à une juxtaposition-superposition des discours (oraux, écrits) qui provoque notamment des incohérences dans les dispositifs textuels de la référence.

Ce sont ces faits mais aussi ces « méfaits » référentiels je voudrais présenter et analyser ici. Auparavant, je voudrais me pencher sur la notion de *représentation* qui, via l'œuvre d'art, permet d'approcher conjointement, et donc de rapprocher, sémiologie et linguistique de la *substitution*.

1. Représentation et substitution : de la sémiologie à la linguistique

Je commencerai par l'aspect sémiologique de la question ; et je reprendrai, comme en 2003, les définitions que C. Ginzburg (2001) donne de la représentation.

1.1. Représentation

Au chapitre 3 de son ouvrage, l'historien relève « l'ambiguïté du terme » :

« D'un côté, la représentation tient lieu de la réalité qu'elle représente et, par conséquent, évoque une absence ; de l'autre, elle rend visible la réalité qu'elle représente et suggère donc une présence... » (*op. cit.* : 73)

Plus loin (ch. 5), il définit deux modes ou deux modalités de représentation : l'*image* qui est une reproduction ou une figuration du réel, et l'*idole* qui est une invention sans correspondant figuré dans le réel ; ceci lui permet d'opposer deux types de « manipulations » artistiques :

Faire d'un bloc d'or, d'argent, de bois ou de pierre un quadrupède.

Vs

Joindre à un buste d'homme les membres postérieurs d'un cheval ou d'un poisson.
(exemples de l'auteur)

Du point de vue de l'ontologie et des *mondes possibles*, la représentation participe donc ou du *factuel* ou du *countrefactuel*. On voit ainsi qu'en termes logiques, le virtuel n'est pas une modalité du réel, mais bien une autre modalité du réel ; et l'on peut comprendre qu'aujourd'hui le virtuel désigne un monde, ou encore qu'il qualifie une réalité, et que l'expression de *réalité virtuelle* ne soit qu'un paradoxe apparent (*cf.* Achard-Bayle & Cord, à par.).

Ainsi, les représentations, qu'elles soient fictives ou mimétiques, ont bel et bien une dimension physique, et donc s'inscrivent dans les quatre dimensions de l'espace-temps qui servent de cadre de référence à nos opérations de saisie, et notamment d'identification linguistique (*cf.* Strawson, 1973). En d'autres termes, qu'elles soient ou non copiées de la réalité, les représentations en tant que figures sont données à voir de la même manière...

Et si l'on prend les choses par le bout linguistique, on constate qu'il n'y a effectivement pas de manière distinctive de saisir *La montagne Sainte Victoire* et *La dame à la licorne*. Il y a en tout cas une même manière de les identifier : par le SN défini, catégorisant et singularisant.

Or, comme je le faisais déjà remarquer dans mon article de 2003, ce qui importe au linguiste du texte, ce n'est pas la fictionnalité, mais l'existence, réelle ou virtuelle, des référents :

Marie veut adopter une licorne : **elle** est blanche et elle a une grande corne comme celle de la Dame.

Marie veut adopter une licorne : à condition qu'**elle** ait une longue corne.

Marie veut épouser un Italien : **il** est grand et brun.

Marie veut épouser un Italien : à condition qu'**il** soit grand et brun.

Au vu de ces exemples, la définition dont s'inspire C. Ginzburg (*op. cit.* : 105) ne peut plus satisfaire le linguiste :

« L'image est la copie de ce qui est, l'idole n'est ou n'existe pas. » (Origène / Saint-Paul)

Je m'en tiendrai donc au principe de « la présupposition d'existence » de J. Searle (1972 : 127) : tout ce à quoi l'on réfère existe comme tel, *i.e.* en tant qu'entité individualisée ou individualisable, actualisée ou actualisable. Du même coup, j'exclus les expressions non référentielles du principe et du corpus à venir, comme le SN indéfini de :

Paul n'a pas de voiture.⁽¹⁾

(1) *Cf.* Karttunen (1976).

1.2. Substitution et re-présentation

Dans le même article de 2003, je consacre une section aux *images linguistiques*, que je traite plutôt du point de vue de la linguistique cognitive (*linguistic reflections* ⁽²⁾). Je voudrais reprendre ici la question sous l'angle de la substitution. La substitution (« anaphorisation ») est une des opérations clés de la sémantique textuelle ; mais je voudrais tout d'abord en présenter les aspects onto-sémiologiques, en complétant la citation de C. Ginzburg :

« D'un côté, la représentation tient lieu de la réalité qu'elle représente et, par conséquent, évoque une absence ; de l'autre, elle rend visible la réalité qu'elle représente et suggère donc une présence. Mais cette opposition pourrait aisément être retournée : dans le premier cas, la représentation est présente, ne serait-ce qu'au titre de substitut ; dans le second, elle rappelle seulement une réalité absente qu'elle entendait pourtant représenter... » (*op. cit.* : 73)

Or en termes de représentation artistique, il y a non seulement des « images » en tant que « copies de ce qui est », mais il y a également des copies de ces copies, et qui peuvent leur être plus ou moins fidèles : comme la Joconde à moustaches !

En sémantique référentielle et textuelle, les expressions référentielles sont des images ou des copies des référents, en ce qu'elles dénotent et en ce qu'elles les dénotent ; lorsqu'elles s'enchaînent, c'est-à-dire forment des chaînes coréférentielles ⁽³⁾, les expressions deviennent anaphoriques et ces anaphores sont alors des copies ou des substituts de copies, autrement dit des *re-présentations* des expressions référentielles initiales. Or ces copies ou *re-présentations* sont plus ou moins fidèles, en ce qu'elles peuvent ou non, ou en ce qu'elles peuvent plus ou moins, déformer : catégoriser (noms d'espèce) ou recatégoriser (désignation analogique, métaphorique) ; décrire (nom commun) ou pas, ou peu (nom propre, pronom)... C'est l'opposition connue entre *Sinn* et *Bedeutung* (Frege). Aujourd'hui, on recourt aux notions de phases, de facettes, et de point de vue, entre autres, pour expliquer, cognitivement, ou phénoménologiquement, ces variations ; mais celles-ci se justifient également par des raisons d'ordre rhétorique ou argumentatif...

Ces phénomènes linguistiques sont bien connus, nous ne nous y attarderons pas davantage ⁽⁴⁾. On retiendra de ce qui précède que la substitution est, en termes aussi bien onto-sémiologiques que linguistiques, à la fois le moyen de la représentation et un moyen de *re-présentation*...

Je ne voudrais pas par là qu'on croie que je me conforme à un certain constructivisme sémantique ambiant... Bien au contraire, je soutiens et je maintiens, au nom de l'*intercompréhension* – qui est une reformulation de l'*intersubjectivité* de G. Kleiber (1997) – que l'on ne saurait tout métaphoriser, et par contrecoup tout « dé-figurer », autrement dit abolir le sens figuré, et par là la « déviation » catégorielle, donc le principe même de déformation ou de *re-présentation* du réfé-

(2) Cf. Sweetser & Fauconnier (1996).

(3) Cf. F. Corblin (1995), C. Schnedecker (1997).

(4) Sur la diversité des expressions référentielles et de leurs contextes d'emploi, cf. M. Charolles (2002).

rent...⁽⁵⁾ C'est que nous obéissons aussi à des contraintes, ontologiques, cognitives, et communicationnelles, en un mot culturelles, qui obligent à une certaine fidélité. Pour revenir à nos préoccupations et à nos simulacres artistiques, je voudrais reproduire ici (de 2003) un bel exemple de métamorphose (ontologique) qui n'a aucun effet (linguistique)... Et pour cause – cause que j'expose après l'exemple :

Je passai ensuite dans une chambre très richement meublée, où j'aperçus une dame aussi changée en pierre. Je connus que c'était la reine à une couronne d'or qu'elle avait sur la tête.

Tous les habitants généralement furent changés en pierres en un instant, chacun dans l'état et la posture où il se trouva. Le roi mon père éprouva le même sort : il fut métamorphosé en une pierre noire, tel qu'on le (? la) voit dans un endroit de ce palais.⁽⁶⁾

Dans le premier exemple, le personnage voit et reconnaît (l'image de) *la reine* dans une statue ; le pronom féminin qui suit pourrait être le substitut soit de *la reine* soit de *la statue (pierre)*... Mais attendons de voir ce qui se passe avec l'autre exemple. Dans cet exemple, qui très proche du précédent (il l'est par le motif, comme il l'est dans l'histoire), un tel phénomène de reconnaissance – d'un modèle et de sa copie – se produit ; mais ici le pronom se substitue sans alternative au *roi* et non à la *pierre*... Dans ce cas (et par contrecoup dans le précédent), c'est le modèle, l'original, ou son image mentale, ou son souvenir, qui prend le pas sur la copie...

Ainsi, les *parcours de la reconnaissance* (cf. Ricœur, 2004) sont balisés... Et c'est bien là que le bât blesse parfois, dans certaines acrobaties auxquelles nous obligent les récritures du texte dans un contexte ou un environnement multimédia...

2. Référence et environnement multimédia. Démonstrations

Si je vais maintenant me pencher sur des perturbations que peuvent subir nos accès aux référents dans les environnements multimédia, je ne voudrais pas laisser entendre que j'envisage ces derniers comme seulement perturbateurs...

Dans mon étude de 2003, j'ai bien au contraire consacré une dizaine de pages à montrer les avantages que l'on pouvait tirer d'une consultation multimédia (dans le cas du CD-Rom étudié, *Le Louvre*, elle est d'une part doublement visuelle : textes écrits et images, d'autre part sonore : textes lus). Comme je le disais ici en introduction, il nous est alors apparu que la mise en œuvre et en commun des dispositifs ou des techniques de la multimodalité et de l'hypertextualité aidait véritablement à voir et même donnait à « toucher » les référents... Je vais rappeler deux ou trois exemples qui portent sur des expressions référentielles de première mention, puis en reprendre et compléter les analyses.

(5) Cf. Achard-Bayle (2005 et à par. b).

(6) *Mille et une nuits*, Histoire de Zobéïde, trad. fr. Antoine Galland, rééd. 1990, Paris, GF, tome 1, pages 208 et 212.

2.1. Démonstratifs et définis dans le CD-Rom Le Louvre : ostension et familiarisation

Comme on peut s'y attendre, on trouve dans ce type de produit multimédia un certain nombre de SN démonstratifs en première mention. L'emploi de ce SN dans cette position s'explique aisément par l'effet ostensif ou mieux « grossissant » qu'il provoque : il joue en quelque sorte le même rôle, mais avec les « moyens du bord » linguistiques, que la loupe que l'on peut promener sur les documents visuels (textes ou images) ; ce n'est pas un hasard non plus que ces SN interviennent particulièrement, une fois encore en cette position, dans les *Détails* des œuvres (qui sont comme on l'imagine des études fragmentaires accompagnées de petits textes autonomes correspondant à chacun d'eux, cf. corpus) :

Le visage de **cette** femme âgée exprime la fatigue de la rude condition de paysan... (*Détails de La Famille*)

Accentués par le contraste des ombres et des lumières, le silence et la douceur qui se dégagent de l'expression grave du visage de **cette** femme participent au caractère religieux de la scène... (*Détails de La Forge*)

Si l'on compare maintenant ces deux exemples, on pourrait ajouter que la première mention du référent est d'un effet d'autant plus « grossissant » qu'elle se fait à l'ouverture du texte ⁽⁷⁾. Mais, inversement, c'est-à-dire comme le montre le deuxième exemple, on peut considérer qu'une première mention démonstrative au milieu d'un texte permet d'extraire le référent d'une manière tout aussi spectaculaire : l'effet de loupe discursive qu'est le démonstratif dans le premier cas peut être comparé à celui d'un zoom ; dans l'autre cas, le démonstratif est comme un coup de projecteur, dont l'effet s'accorde particulièrement avec l'esthétique de l'œuvre en clair-obscur...

Le dernier exemple concerne un SN défini. Les SN définis sont supposés représenter des entités connues des interlocuteurs (qui sont ici d'un côté le rédacteur des textes ou le lecteur qui les oralise, de l'autre l'utilisateur du CD-Rom qui est tour à tour ou à la fois auditeur et lecteur de ces textes). Or la multimodalité, autrement dit ici la proximité qu'instaurent l'outil et le produit multimédia avec l'objet ou les objets de la représentation, fait qu'il n'en est pas toujours ainsi : le SN défini peut en effet intervenir en première mention du fait que l'utilisateur est avant tout spectateur et qu'il est censé être familiarisé avec le référent au moment où sa présentation et sa description commencent. Ainsi, on trouve, dans les *Détails* du tableau dit *Fontainebleau*, non pas (je souligne) :

Gabrielle d'Estrées tient *une* bague dans sa main gauche qui montre son lien...

mais :

Dans la main gauche de Gabrielle d'Estrées : *la* bague montre son lien...

Il est ainsi intéressant de noter que le SN prépositionnel antéposé et détaché

(7) À comparer avec l'emploi, dans le *Détail 1* du *Bœuf Écorché* de Rembrandt, du complément extraprédicatif : « En s'approchant... »

(de manière assez spectaculaire, par deux points) joue ici un rôle tout à fait remarquable : non seulement il oriente le regard, et de la sorte joue un rôle cadratif (topical) en même temps discursif et visuel, mais il laisse au spectateur le temps nécessaire pour se familiariser avec la zone ainsi « détachée », où sera ensuite pointé le référent *bague*...

2.2. « Nouveau texte » ou infractions à la sémantique des textes ?

Je vais maintenant faire une démonstration différente : elle porte sur un exemple complet, et sur les rapports complexes qu'y entretiennent texte et image, texte oralisé et texte visualisé, dans un tel environnement hypertextuel multimédia. Cette démonstration se fera avec le dernier tableau du corpus, *La vue de Salisbury* de John Constable. Elle se fera également en deux temps, opposés, qui pourront montrer néanmoins tous les deux que l'on peut avoir affaire devant ce type de document multimédia soit à des innovations soit à des « infractions » en matière de « grammaire de texte »⁽⁸⁾.

De l'écrit à l'oral

Quand, en tant qu'utilisateur du logiciel, on regarde l'ensemble des documents transcrits (pour ce tableau = légende/titre + notice + détails), ce qui advient soit quand on lit à l'écran l'album qu'on s'est créé, soit quand on imprime depuis cet album les documents relatifs au tableau (ils comprennent alors en plus la biographie, qui elle n'est jamais oralisée) ; donc quand on lit tous ces documents transcrits ou écrits (comme ici dans l'annexe), on peut considérer qu'on a affaire à un et un seul texte, car, même si celui-ci est constitué d'unités autonomes (telles qu'elles sont par exemple oralisées dans les *Détails*, comme on l'a vu ci-dessus), ces unités textuelles sont reliées entre elles (sans compter qu'elles le sont également à une image adjacente) :

« PAYSAGE » **John Constable** (1776-1837), La vue de Salisbury, vers 1820, H. 0,355 m ; L. 0,515 m, Huile sur toile

Notice

D'une visite à Salisbury, à l'automne 1811, **le peintre** revient avec de nombreuses études de paysages d'après nature...

Textuellement parlant, on a avec *le peintre* de la Notice une anaphore (un rappel en arrière, ou d'arrière en avant), et lexicalement une redénomination infidèle (nom propre → nom commun).

Voyons ce qui se passe maintenant avec la version orale ou oralisée du texte. Si l'on consulte directement la Présentation du tableau, sans prêter attention aux titre et légende, sans passer non plus par la biographie du peintre, on est tout de suite confronté au SN défini « le peintre », ce qui est bien entendu, vu le contexte de la communication, compréhensible, mais insuffisant référentiellement (du

(8) Je ne développerai pas autrement que par la démonstration qui suit la question du « nouveau texte », que j'ai largement commentée dans mon article (à par. a). On imaginera aisément qu'il s'agit de nouvelles stratégies de lecture et de compréhension que mettent ou, si l'on est plus prudent, que mettraient en œuvre les environnements multimédia...

point de vue de l'identité). Il est en effet, on l'a dit, assez étrange qu'un texte, oral ou écrit, introduise pour référer à un particulier un SN défini en première mention, donc sans passer par le nom propre ou l'indéfini...

La même chose se passe avec « l'artiste » de *La Forge* des frères Le Nain, mais pas avec les deux autres tableaux dont le nom de l'auteur est connu : *La Famille*, *Le Bœuf*.

De l'oral à l'écrit

Dans un cheminement inverse, qui ferait ou fait passer des textes entendus aux textes lus (transcrits), on peut se demander si toute répétition d'un mot (SN), ou si l'apparition de deux occurrences d'un même mot (SN) dans un environnement proche, doit être interprétée comme anaphorique :

« PAYSAGE » John Constable (1776-1837), **La vue de Salisbury**, vers 1820, H. 0,355 m ; L. 0,515 m, Huile sur toile

Notice

D'une visite à Salisbury, à l'automne 1811, le peintre revient avec de nombreuses études de paysages d'après nature. Ici, **cette vue panoramique de Salisbury** a sans doute été peinte autour de 1820, d'après des esquisses préparatoires.

En fait, je me demande ici s'il y a anaphore, dans la mesure où le texte de la Notice peut être entendu indépendamment du texte précédent (titre)...

Je me demande même s'il n'y a pas une « fausse anaphore » qui serait due à une sorte d'illusion qui vient de la transcription. En effet, il me semble qu'un texte écrit ne présenterait pas un référent, même en faisant référence à une image adjacente, par le double déictique : « ici, cette vue... »

En termes de locatifs « métatextuels »⁽⁹⁾, il me semble encore que l'adverbe « ici », qui convient lorsqu'on fait référence au texte (oral ou écrit) compris comme un tout, clos, limité, ne convient plus dès lors qu'il s'agit de désigner dans ce tout un lieu contigu à un autre (comme une image et un texte) ; on aurait plutôt dans ce cas (écrit) : « ci-dessus » ou « ci-contre ».

Conclusions sur cette démonstration

On voit qu'on a affaire ici à un texte « hybride »... La question qui se pose alors est celle de savoir si ce type de texte est un texte d'un genre nouveau qui (version optimiste) dépasse les limites du texte « traditionnel », ou bien (version pessimiste) si ce texte n'est pas une forme « irréflechie », qui détruit les limites du texte traditionnel et donc les modes et les opérations de compréhension qui vont avec.

(9) Cf. là aussi mon article (à par. a).

Conclusions générales.

Perspectives de recherches et de formation

L'étude combinée de la représentation comme substitution et de la substitution comme procédure de la dynamique textuelle semble prometteuse. Mais entre le voir ou le concevoir, qui sont souvent de l'ordre du culturellement figé, et le dire, qui est souvent conçu et analysé comme une manifestation évolutive d'un discours subjectif, il faut encore trouver des passerelles.

À un plan plus strictement linguistique, il nous est paru à plusieurs reprises dans l'analyse du CD-Rom, même si nous n'en avons pas fait état dans l'exposé, qu'il n'était pas facile de distinguer dans ces textes et discours les déictiques des anaphores. Il s'agit sans doute d'un phénomène lié au multimédia, lequel repose, on le sait, sur la diversité des supports ou des vecteurs de communication, sur la juxtaposition des documents, et enfin sur leur consultation « navigationnelle », ce qui veut dire aussi pour l'utilisateur « désordonnée ».

À ce niveau appliqué, il faut affronter plus avant les problèmes de cohérence que pose la navigation entre divers textes, et documents (*cf.* R. Costantini, 1998). Beaucoup ont commencé ainsi à se poser la question de l'avenir de la lecture et de l'apprentissage (voir *colloques en ligne* dans la bibliographie) ; il faut continuer à développer la recherche sur cette question, mais il faut également envisager des formations, généralistes et spécialisées, aux environnements multimédia : (i) sur la lisibilité des textes et la pertinence des liens hypertextuels (ancrages ou antécédences, isotopies, continuités thématiques, chaînes référentielles...) et cela (ii) du point de vue des concepteurs comme de celui des utilisateurs...

Corpus

En dehors du CD-Rom, certaines de ces œuvres peuvent être consultées en ligne sur : www.louvre.fr (version anglaise : www.louvre.fr/louvrea.htm).

« *FONTAINEBLEAU* » Anonyme, *Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs, vers 1595, bois, 0,96 x 1,25*

Notice

Acquise par le musée en 1937, cette œuvre un peu étrange est représentative du goût de la seconde École de Fontainebleau, active en France à la fin du XVI^e siècle. Le thème de « la dame à la toilette », souvent traité par cette génération d'artistes qualifiés de « maniéristes », ne doit pas masquer le sens caché du tableau : une référence à la vie privée de deux femmes, Gabrielle d'Estrées, maîtresse de Henri IV et l'une de ses sœurs.

Détails

1. La blonde Gabrielle d'Estrées a quitté à 19 ans son mari Nicolas de Liancourt pour de-

venir la favorite du roi Henri IV, marié à Marguerite de Valois. Gabrielle d'Estrées lui donnera trois enfants.

2. Brune, mais ressemblant trait pour trait à la blonde Gabrielle d'Estrées et portant la même perle à l'oreille, la jeune femme à sa gauche pourrait être une de ses sœurs, la Duchesse de Villars ou la Maréchale de Balagny.

3. En robe rouge comme la couleur du rideau qui encadre théâtralement la scène, une servante, à l'arrière-plan, prépare les langes du futur nouveau-né.

4. La main qui pince le téton de Gabrielle fait allusion à la maternité de la jeune femme qui porte alors le premier fils qu'elle aura de Henri IV : César de Vendôme, né en 1594.

5. Dans la main gauche de Gabrielle d'Estrées : la bague montre son lien amoureux avec le roi.

« La FORGE » Louis (ou Antoine ?) Le Nain (vers 1600 / 1610-1648), La Forge ou Un Maréchal dans sa forge, vers 1640, H. 0,69 m ; L. 0,57 m, Huile sur toile

Notice

Échappant à toute caricature ou complaisance dans l'observation de la vie quotidienne, l'artiste s'immisce dans l'intimité laborieuse de ses modèles avec une compassion telle que cette scène de genre prend la dimension spirituelle d'une peinture religieuse.

Aucun détail pittoresque ou anecdotique ne vient encombrer la dignité de ces personnages aux gestes simples, aux regards intenses ou rêveurs.

La juste perception de la lumière artificielle venant de la forge donne aux personnages une intensité émotionnelle, tout en trahissant l'influence du Caravage sur la peinture de Louis Le Nain.

Détails

1. Accentués par le contraste des ombres et des lumières, le silence et la douceur qui se dégagent de l'expression grave du visage de cette femme participent au caractère religieux de la scène.

2. Comme chacun des personnages, le forgeron est pris dans une rêverie solitaire qui n'est pas sans rappeler certains tableaux de Vermeer.

3. Malgré l'authenticité de l'expression de son visage, l'attitude du buveur semble suspendue dans le temps.

4. Les touches larges, spontanées, généreuses en couleurs et en matière traduisent sous le pinceau de Louis Le Nain à la fois la maîtrise et la liberté de peindre.

« FAMILLE DE PAYSANS » Louis ou Antoine Le Nain (vers 1600 / 1610-1648), Famille de paysans dans un intérieur, vers 1640-1645, toile, 1,13 x 1,59

Notice

La Famille de paysans dans un intérieur est le plus monumental et le plus grave des tableaux à sujets paysans des frères Le Nain. Loin des « bambochades », c'est-à-dire des tableaux de ripailles à la mode en Hollande, les deux peintres se posent comme les représentants majeurs du courant réaliste du XVII^e siècle. À travers ces trois générations de paysans qui, pauvres mais dignes, regardent le spectateur dans les yeux, ils dépassent l'anecdote et découvrent une dimension universelle de l'humanité.

Détails

1. Le visage de cette femme âgée exprime la fatigue de la rude condition de paysan, dans un XVII^e siècle ruiné par les calamités naturelles et les sévices des troupes de la guerre de Trente ans.

2. La gravité du personnage n'exclut pas son sens de l'hospitalité symbolisé par le verre de vin qu'elle tient dans la main gauche.
3. Plusieurs natures mortes émaillent le tableau, comme ce chat caché derrière une marmite qui donne à l'ensemble de la composition une touche de familiarité amusante.

« *Le BŒUF ÉCORCHÉ* » Harmensz van Rijn, Rembrandt (1606-1669), *Le Bœuf écorché, 1655, bois, 0,94 X 0,69*

Notice

Peintre d'histoire, portraitiste et paysagiste, Rembrandt ne s'est pas spécialisé dans un genre comme les autres peintres néerlandais. Il a même peint des natures mortes comme ce bœuf écorché. Il s'agit d'un thème fréquent dans la peinture hollandaise depuis le XVI^e siècle. Au-delà de la description réaliste, Rembrandt réalise un morceau de peinture d'une grande liberté de couleur et de matière, qui sera très admiré au XIX^e siècle et qui inspirera certains artistes du XX^e siècle, comme Soutine.

Détails

1. En s'approchant, on voit l'étonnante liberté de son style : la description réaliste d'une carcasse devient un pur jeu de couleurs et de matière.
2. La servante, visible dans la pénombre à l'arrière plan, rappelle que l'on a ici l'écho d'un thème de cuisine traditionnelle dans les Pays-Bas depuis le XVI^e siècle.
3. L'œuvre est signée et datée en bas à gauche : « Rembrandt f. 1655 » (le f. est une abréviation latine de « fecit », qui signifie « a fait »).

« *PAYSAGE* » John Constable (1776-1837), *La vue de Salisbury, vers 1820, H. 0,355 m ; L. 0,515 m, Huile sur toile*

Notice

D'une visite à Salisbury, à l'automne 1811, le peintre revient avec de nombreuses études de paysages d'après nature. Ici, cette vue panoramique de Salisbury a sans doute été peinte autour de 1820, d'après des esquisses préparatoires.

Constable réserve les deux tiers de sa composition au ciel. Il ne cherche pas à décrire, mais à transcrire l'atmosphère, en mettant de la lumière dans les couleurs : du bleu presque blanc dans le ciel, des verts un peu jaune et des jaunes un peu vert dans des prairies d'autant plus lumineuses qu'elles contrastent avec les ombres sombres projetées par les bosquets.

Détails

1. La pointe du clocher, dont la toiture bleue se fond harmonieusement avec la ligne d'horizon, rappelle la présence humaine dans ce paysage déserté.
2. L'éclat de la tache bleue de la rivière accroche sur un coin de terre toute la luminosité du ciel.
3. Constable écrit : « Le ciel est la source de la lumière dans la nature et gouverne toute chose. » Ses études sont contemporaines de celles du météorologiste Luke Howard, sur la classification des nuages.

Références et compléments bibliographiques

- ACHARD-BAYLE, G., (2002) : *Les Réalités conceptuelles. Références, contextes, fictions*, Dossier d'HDR, La Sorbonne, Paris III.
- (2003) : « La référence et son évolution dans l'œuvre d'art : de la représentation textuelle à la présentation multimédia », in P.Nobili (a cura di), *Camminare per quadri*, Atti del Seminario *CESLIS* (Centro degli Studi sui Linguaggi Specifici Facoltà delle Lingue e Letterature Straniere) *Il linguaggio divulgativo dell'arte*, Bologne, 29/11/02, Bologna, CLUEB, 13-39.
- (2005) : « The *Literary Mind* and Change. Continuity and Diversity in Constructing Identities », *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 3, 2005, Amsterdam, Benjamins, 41-55.
- (à par. a) : « Le *Voile* et la *Toile*. Introduction au texte et à l'hypertexte », in G. Achard-Bayle & E.-M. Eckkrammer (éds).
- (à par. b) : « Sens, référence... et cognition », Actes du Colloque *From Gram to Mind : grammar as cognition*, Bordeaux, 22-25 mai 2005.
- ACHARD-BAYLE, G., & CORD, B., (à par.) : « Le *virtuel* dans tous ses états », in G. Achard-Bayle & E.-M. Eckkrammer (éds).
- ACHARD-BAYLE, G., & ECKKRAMMER, E.-M (éds), (à par.) : *Texte et hypertexte – Analyses (autour) du virtuel*, livraison de *Verbum*, Nancy, Presses Universitaires.
- BÉACCO, J. C., (1995) : *À propos de la structuration des communautés discursives : beaux arts et appréciatif*, « Les Carnets du Cediscor », 3, Presses de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 135-153.
- BOSREDON, B., (1997) : *Les titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle.
- CHAROLLES, M., (2002) : *La référence et les expressions référentielles en français*, Gap et Paris, Ophrys, coll. L'Essentiel.
- CHAROLLES, M., & FRANÇOIS, J., (1998) : *Les prédications transformatrices et leurs patients : reprises pronominales et changements*, « Cahier de recherche linguistique », 11, Université Nancy 2, UFR Sciences du langage.
- CORBLIN, F., (1995) : *Les formes de reprise dans le discours*, Rennes, Presses Universitaires.
- COSTANTINI, R., (1998) : *Un Cd-rom culturale : Le Louvre, collections et palais : Analisi e percorsi didattici per l'acquisizione del francese lingua staniera*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna.
- ECO, U., (1994) : *Les limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais (éd. orig. 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas).
- ECKKRAMMER, E.-M., (à par.) : « Langues de spécialité et hypertexte. Vers une méthodologie d'analyse contrastive », in G. Achard-Bayle & E.-M. Eckkrammer (éds).
- FAUCONNIER, G., (1984) : *Espaces mentaux*, Paris, Éd. de Minuit.
- FREGE, G., (1892) : « Sinn und Bedeutung », trad. fr. 1971 « Sens et référence » in *Écrits logiques et philosophiques*, rééd. 1994, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points.

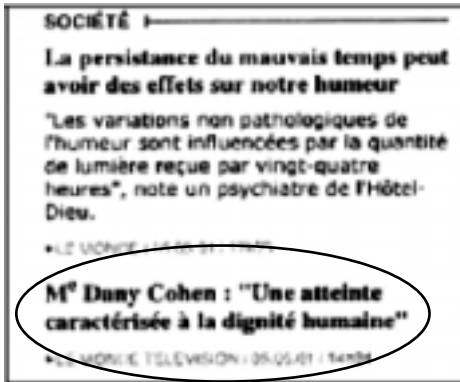
- GENETTE, G., (1982) : *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil.
 — (1994) : *L'œuvre de l'art 1, Immanence et Transcendance*, Paris, Éd. du Seuil.
- GINZBURG, C., (2001) : *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque des histoires (éd. orig. 1998, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli).
- KARTTUNEN, L., (1976) : *Referenti testuali*, in M.-E. Conte (a cura di), 1981, *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli, 121-147.
- KLEIBER, G., (1997) : « Sens, référence et existence », *Langages*, 127, 9-37.
- LEGALLOIS, D., (ici même) : « Hypertextualité et virtualité comme modes de la construction des discours et des connaissances ».
- LOFFLER-LAURIAN, A. M., (2001) : « Le groupe nominal dans le texte muséal », in D. Banks (éd.), *Le groupe nominal dans le texte spécialisé*, Paris, L'Harmattan, 85-100.
- NOBILI, P., (2000) : « Ritratti pittorici di donne e modalità descrittive », in N. Minerva (a cura di), *Dames, demoiselles, honnêtes femmes*, Bologna, CLUEB, Heuresis Strumenti, 213-245.
- RICŒUR, P., (2004) : *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock.
- SCHNEDECKER, C., (1997) : *Noms propres et chaînes de référence*, Université de Metz et Paris, Klincksieck, Recherches Linguistiques, 21.
- SEARLE, J. (1972) : *Les actes de langage*, Paris, Hermann.
- SPERBER, D., (1996) : *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.
- STRAWSON, P., (1973) : *Les individus*, Paris, Éd. du Seuil.
- SWEETSER, E. & FAUCONNIER, G., (1996) : « Cognitive Links and Domains : Basic Aspects of Mental Space Theory », in G. Fauconnier & E. Sweetser (eds.), *Spaces, Worlds and Grammar*, Chicago, University Press, 1-28.

Webographie Colloques en ligne :

- Texte-e, Écrans et réseaux : vers une transformation du rapport à l'écrit ?*, Centre Pompidou, BPI, oct. 2001-mars 2002, <http://www.text-e.org/> (avec des textes, notamment, de Umberto Eco et Dan Sperber).
- Les défis de la publication sur le Web. Hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, Colloque organisé dans le cadre des « Quinzièmes entretiens » du Centre Jacques Cartier, 9-11 décembre 2002, Lyon, ENSSIB, <http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb>

ANNEXE 1

Titres du *Monde interactif* (7 mai 2001)



Ce titre est *hyperlié* à la page suivante :



Problème : de quel « contrat » s'agit-il ?

La solution ne se trouve pas dans la page-titre telle que nous l'avons vue et lue ci-dessus, mais telle qu'il faudrait la relire → annexe 2...

Ou bien dans le paratexte du même article → annexe 3.../...

ANNEXE 2

Relecture de la page de titres et mise en correspondance :

SOCIÉTÉ

La persistance du mauvais temps peut avoir des effets sur notre humeur

“Les variations non pathologiques de l’humeur sont influencées par la quantité de lumière reçue par vingt-quatre heures”, note un psychiatre de l’Hôtel-Dieu.

▲ LE MONDE 11/05/01 | 17/075

M^r Dany Cohen : “Une atteinte caractérisée à la dignité humaine”

▲ LE MONDE TELEVISION | 25.05.01 | 14/01

Articles recommandés

Les huit articles recommandés par les internautes de www.lemonde.fr

Société

Le contrat des participants à “Loft Story”

Amériques

Les Etats-Unis perdent leur siège à la Commission des droits de l’homme

Culture

L’édifiante histoire du fabuleux succès d’Amélie Poulain

Afrique

A Alger, des milliers de manifestants ont conspué le pouvoir

Aujourd’hui

M^r Dany Cohen : “Une atteinte caractérisée à la dignité humaine”

Société

La persistance du mauvais temps peut avoir des effets sur notre humeur

Chaque jour à 14h

Le QG, toujours au premier étage, depuis 20 ans, est installé à l’étage de la tour de la télévision. Il est à l’origine de la chaîne de télévision de France 2.

Articles

Les investisseurs américains s’engagent en Europe

Articles recommandés

Le contrat des participants à “Loft Story”

Amériques

Les Etats-Unis perdent leur siège à la Commission des droits de l’homme

Culture

L’édifiante histoire du fabuleux succès d’Amélie Poulain

Afrique

A Alger, des milliers de manifestants ont conspué le pouvoir

Aujourd’hui

M^r Dany Cohen : “Une atteinte caractérisée à la dignité humaine”

Société

La persistance du mauvais temps peut avoir des effets sur notre humeur

ANNEXE 3

Paratexte...

