



Indéterminations narratives dans *Copie conforme* d'Abbas Kiarostami

Une critique des théories dualistes du signe considérées d'après la faculté de juger

Simon LEVESQUE

Cygne noir, no 1, 2013 : « Cygne noir ».

Résumé

Cet article propose d'explorer les indéterminations sémantiques à l'œuvre dans *Copie conforme* (2010) d'Abbas Kiarostami, elles-mêmes au fondement des indéterminations narratives sur lesquelles le film construit son ambivalence interprétative. Au couple tiraillé diégèse vs mimésis se double la dichotomie original vs copie d'où s'observe le jeu signifiant de la déréalisation (Lageira : 2010). Exemplifiant par la négative la nécessité, pour tout jugement, de s'exercer dans des conditions référentielles, il sera démontré que *Copie conforme* contribue à la réflexion sur le problème proprement sémantique de la référence à travers la problématique de la copie en art (Danto : 1989). Narratologiquement fondé sur un réseau de signifiants émancipés (Descombes : 1983), l'œuvre de Kiarostami ne permet aucun jugement interprétatif définitif quant à la vérité qui sous-tend le jeu auquel se prêtent les personnages-acteurs (Goffman : 1973) et par là démontre la nécessité de s'appuyer sur une théorie du signe à trois termes (Peirce) pour fonder une sémiotique propice à exercer, de manière pragmatique, la faculté de juger.

Pour citer cet article

LEVESQUE, Simon, « Indéterminations narratives dans *Copie conforme* d'Abbas Kiarostami. Une critique des théories dualistes du signe considérées d'après la faculté de juger », *Cygne noir*, no 1, 2013. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/indeterminations-narratives-dans-copie-conforme-kiarostami>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

INDÉTERMINATIONS NARRATIVES DANS COPIE CONFORME D'ABBAS KIAROSTAMI

Une critique des théories dualistes du signe
considérées d'après la faculté de juger

1. Lorsque le sens vient à manquer

« Les questions sémantiques n'engageraient pas à philosopher s'il n'arrivait parfois que le sens échappe.¹ » La représentation en art se propose comme lieu exemplaire de cette maxime, certaines œuvres problématisant à juste titre, en une habile réflexion qu'on a pris l'habitude d'appeler *mise en abyme*, le problème de la référence. C'est sur ce principe précis que repose le sens des signes et c'est par son dysfonctionnement qu'on s'y perd. Il y a un paradoxe patent au signe insensé, qui ne parvient pas à délivrer le sens de sa présence, ce qui est pourtant sa vocation, car celui-ci se présente tout de même toujours à soi dans son inhérente fonction de signifiante, alors qu'il ne parvient qu'à rendre un sentiment de vacuité de sens parmi l'infinité virtuelle d'un système sémiotique donné, ce qui n'est pas encore de l'insignifiante. Jacques Derrida appellerait sans doute cela une trace différencielle au sein de l'inexorable jeu de la dissémination, en ajoutant que cette dissémination est irréductible et générative, car la trace, signe déchu, n'a plus de fonction qu'en tant que simulacre dans un système de renvoi généralisé dont l'étendue est virtuellement infinie.

Dans *Grammaire d'objets en tous genres*, ouvrage critique rétrospectif paru en 1983 s'attardant aux disparités méthodologiques aussi bien qu'aux écarts dans les finalités existant entre, d'une part, les doctrines d'obéissance sémiologique telles que développées d'après l'héritage du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure et, d'autre part, la filiation scolastique qui caractérise la philosophie du langage anglo-saxonne développant une grammaire de l'objet – Ludwig Wittgenstein en tête, que l'auteur affectionne particulièrement –, Vincent Descombes propose de considérer pour point de départ de son enquête épistémologique *l'échappée du sens*. Il importe de s'attarder à ce moment où le sens fait défaut car, dit-il, « le sens échappe là où nous devrions comprendre, là où nous croyons que nous pourrions comprendre en cherchant mieux, là où un peu plus nous aurions compris, là où nous voudrions tant comprendre² ». Avec Descombes, je me propose d'être attentif à ce moment où le sens vient à manquer, précisément et aussi paradoxal cela puisse-t-il être, pour la valeur épistémologique que peut recéler un tel événement de la pensée³. L'herméneute considérera qu'il ne peut pas ne pas y avoir de sens⁴; le grammairien, dont la pensée m'est plus familière, considérera que le sens peut très bien venir à manquer, et que d'ailleurs cela constitue une catégorie de la connaissance à part entière⁵. Suivant en cela le fondateur de la sémiotique, nous dirons avec Charles S. Peirce que « le vague » régit nombre d'objets d'études aux contours flous et pour cette raison même s'érige en principe universel⁶. Réputé pour son pragmatisme et sa logique, Peirce ne voit pourtant aucun inconvénient à travailler cette matière sibylline, car il n'y a là, selon lui, « aucun défaut de notre connaissance ou de notre pensée⁷ ». À l'étude des systèmes de signes doit

pouvoir être reconnu le mérite de s'attarder, grâce à l'appareillage formel et logique qu'on lui connaît, aussi bien aux formes de l'indétermination découlant du vague qu'à tout autre objet aux contours mieux définis, car si pour Peirce seule la déduction est garante de la connaissance véritable (la « vérité des Signes⁸ »), il faut avant tout, pour y parvenir, laisser à l'intuition et au sens logique, à la compétence illative, la possibilité de s'adonner à l'inférence par abduction sur des objets en constant processus d'affinement⁹ ; car il n'y a pas plus de connaissance première que d'interprétant final, de même qu'il ne saurait y avoir de signe isolé, « aucun signe qui ne soit en relation avec un autre signe¹⁰ ». De même n'y a-t-il pas davantage de signe véritable sans régression à l'infini :

[...] l'objet du signe n'est qu'une limite asymptotique, l'interprétant final ou ultime ne peut être davantage compris comme une clôture, à quelque endroit que ce soit de la chaîne interprétative. L'interprétant final est simplement « ce vers quoi tend l'interprétant réel », tant il est vrai que « tout sens dépend d'une fin »¹¹.

Ainsi le recours au référent (*ground*) se présente-t-il comme fondamental dans l'établissement de toute signification en régime symbolique. La pensée pragmatique stipule que « [l']auditeur pourra presque toujours interpréter correctement un signe général en raison de la familiarité qu'il entretient avec le système des signes. À condition toutefois que l'assertion fasse bien référence à un objet, au réel, et en fournisse les conditions d'identification¹². » Mais l'assertion, bien sûr, n'aura « aucun sens sans une désignation qui montre si on se réfère à l'univers réel ou de quel univers de fiction on parle¹³ ». Il revient au contexte de pourvoir aux conditions d'identification du référent : la reconnaissance de ce contexte et l'identification du référent en tant qu'objet appartenant à un monde aux paramètres définis (*grounded*) constituent la dimension proprement pragmatique de la référence. Car, comme le rappelle très justement Claudine Tiercelin,

On manquerait [...] le sens du projet sémiotique peircien si l'on oubliait que celui-ci ne prend sens qu'au sein de la logique et de l'ontologie : en effet, l'étude des signes a toujours été comprise par Peirce, d'abord et avant tout, en relation avec la logique. Gérard Deledalle [à qui l'on doit d'avoir fait connaître les écrits de Peirce en langue française] a bien vu que c'était là un point décisif qui distinguait notamment la méthode de Peirce de celle de Saussure¹⁴.

La comparaison à Saussure n'est certes pas fortuite : c'est à cette distinction précise entre sémiologie et sémiotique que j'entends m'attarder ici, à travers l'exemplum d'indétermination sémantique que nous fournira le film d'Abbas Kiarostami. En cela, et c'est là où doit aboutir, à terme, mon exposé, je propose une critique des théories dualistes du signe pour ce qu'elles n'offrent aucune base solide à la faculté du jugement, pourtant essentielle à tout individu à qui l'on reconnaît la responsabilité de sa conduite, à toute éthique. À mon sens, Peirce n'a jamais vu plus juste que lorsqu'il est parvenu à formuler les finalités de sa doctrine. Car si « l'essentiel, c'est de partir, dans l'analyse sémiotique, de l'ontologie, bref des classifications catégorielles, et de voir ensuite, par une observation phénoménologique, comment et si l'on doit les retenir ou les réviser¹⁵ », explique Tiercelin au sujet de la méthode sémiotique, la finalité de toute entreprise logique doit être, comme l'écrit Peirce, d'« analyser le raisonnement et de voir en quoi il consiste¹⁶ ». Mon programme tient dans ces deux phases de la pensée analytique : de l'ontologie, s'acheminer à l'éthique ; ainsi devons-nous inévitablement nous

affranchir du cadre qu'a prescrit la linguistique saussurienne à ses poursuivants, structuralistes et post-structuralistes de tout acabit (bien que tous ne soient évidemment pas à ranger dans le même panier ; ce serait une avanie de ma part à l'égard de l'histoire de la pensée moderne que de prétendre qu'elle découle d'une imposture généralisée¹⁷), un cadre où toute considération concernant les relations que peut entretenir le signe avec son objet se trouve proscrite par la règle prépotente et doctrinaire de l'arbitraire du signe.

2. Questions de méthode et programme analytique

Cet article a pour but d'explorer le paradoxe de l'indétermination de la signification à l'aide d'un film qui, me semble-t-il, propose, par l'exemplification, précisément cette réflexion qui sera la nôtre et qui se résume par le problème de la référence. Il s'agit du film *Copie conforme* du réalisateur iranien Abbas Kiarostami, dont le premier visionnement public eut lieu dans le cadre du Festival de Cannes 2010, où Juliette Binoche a d'ailleurs remporté le prix d'interprétation féminine. Coproduction franco-italo-belge, *Copie conforme* nous transporte en Toscane et se laisse entendre en trois langues, soit l'anglais, l'italien et le français¹⁸. Sa particularité tient au jeu interprétatif qu'il propose. En effet, diégèse et mimésis s'y trouvent en constante tension. Ce qui est raconté ne concorde pas avec ce qui est montré, ou plutôt ce qui est montré porte à croire que ce qui est raconté n'est pas en adéquation avec la réalité sur laquelle s'appuie le récit. Autrement dit, la représentation force une réception suspicieuse et pointe en ce sens notre problème, celui de la référence. C'est à travers la dichotomie « original » versus « copie » que se déploie cette problématique.

Par souci d'économie, je ne prétendrai pas épuiser la matière filmique aux fins de mon analyse, mais plutôt me concentrer sur le strict nécessaire afin de déployer, de manière aussi intelligible qu'efficace possible, la matière de l'œuvre vouée à constituer mon exemple. On me reprochera peut-être de ne pas donner au film de Kiarostami toute l'attention qu'il mérite – et je serai le premier à le reconnaître –, car il se trouve ici inaliénablement subordonné aux visées démonstratives de mon exposé¹⁹. En ce sens, je m'attarderai davantage à la trame narrative qu'à la matérialité de l'image cinéma, bien que ces deux dimensions de l'œuvre soient indubitablement inextricables ; mon vocabulaire trahira sans doute ma formation, plus littéraire que cinématographique.

C'est en deux temps que j'élaborerai ma réflexion sur les indéterminations sémantiques à l'œuvre dans *Copie conforme*, elles-mêmes au fondement des indéterminations narratives sur lesquelles le film construit son ambivalence interprétative. Au couple tiraillé diégèse vs mimésis se double la dichotomie original vs copie d'où s'observe le jeu signifiant de la déréalisation dont Jacinto Lageira a fait une brillante exposition dans son récent ouvrage *La déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*. Prenant appui sur le film de Kiarostami pour produire un exemple patent qui puisse illustrer de manière dynamique la problématique proposée – le problème de la référence –, il faut garder à l'esprit que se construira à travers celui-ci une critique des théories dualistes du signe issues de la tradition sémiologique initiée par Ferdinand de Saussure au tournant du siècle dernier. Exemplifiant par la négative la nécessité, pour tout jugement, de s'exercer dans des conditions référentielles, il sera démontré que *Copie conforme*

contribue à la réflexion sur le problème proprement sémantique de la référence à travers la problématique de la copie en art. Narratologiquement fondé sur un réseau de « signifiants émancipés » (suivant l'appellation de Vincent Descombes dans *Grammaire d'objets en tous genres*), c'est-à-dire de signes dépourvus de référent déterminé, l'œuvre de Kiarostami ne permet aucun jugement interprétatif définitif quant à la vérité qui sous-tend le jeu auquel se prêtent les personnages-acteurs et par là démontre la nécessité de s'appuyer sur une théorie du signe à trois termes pour fonder une sémiotique propice à exercer, de manière pragmatique, la faculté de juger.

3. La notion de copie en art

Copie conforme s'ouvre sur une conférence donnée par un auteur et théoricien de l'art, spécialiste de la notion d'héritage culturel, James Miller (interprété par le britannique William Shimell), à l'occasion de la sortie de son livre dans sa version traduite en italien, *Copia conforme* (*Copie conforme*). Le livre traite du problème de la copie en art. Défendant son ouvrage, James explique :

I suppose it goes without saying that art is not an easy subject to write about. There are no fixed point of reference, there are no immutable truths to fall back on. And my decision to explore the psychological and philosophical aspects of the subject made my task rather more difficult than I originally expected²⁰.

Ainsi se présente d'entrée de jeu, à travers une première mise en abyme introduite par le glissement ontologique de l'isotopie de la copie, qui passe du titre du film au livre, le problème de la référence, lequel pourra dès lors se déployer à l'échelle du film par le relai du livre, dont la substance théorique se révélera particulièrement programmatique. James poursuit :

The copy itself has worth, in that it leads us to the original and in this way certifies its value. And I believe this approach is not only valid in art [it is also] an invitation to self-inquiry, to a better understanding of the self²¹.

James assimile le point de référence sémantique des représentations en art à la notion d'original, qui s'oppose en cela à sa copie, ou à ses copies. Par là, l'original possède une valeur irréductible. Il dira lui-même : « The word "original" has itself for us a very positive connotation. Authentic, genuine, reliable, lasting, possessing an intrinsic value²². » Néanmoins, c'est la valeur de la copie qu'il cherche à défendre, en ce qu'elle mène à l'original. L'attention portée à la relation de la copie à l'original dans cette esquisse théorique, qui commande d'une certaine manière la réception du film dans son ensemble, s'apparente à d'autres réflexions qu'ont pu développer, dans le monde de l'art, certains penseurs, dont le philosophe de l'art Arthur Danto.

Dans *La transfiguration du banal*, Danto se penche sur le phénomène des répliques matérielles indiscernables, dont les boîtes Brillo d'Andy Warhol constituent l'exemple paradigmatique qu'il exploite afin de théoriser l'articulation entre l'original et la copie, qui est une articulation proprement sémantique. Mais il propose dans un premier temps de dévoyer la question vers la rhétorique, de manière à mettre l'accent sur la réception et élargir le problème

des répliques matérielles au langage lui-même, revenant ainsi aux questions de sémantique à travers l'analyse du lien d'un mot à son concept. Question de méthode : « Je pars du postulat que la caractérisation de la rhétorique que je suis en train d'esquisser vaut pour les images aussi bien que pour l'activité verbale et que, dans les deux cas, l'attitude adoptée envers une représentation donnée est provoquée intentionnellement²³. » Notons au passage que Danto inscrit dans l'œuvre deux principes fondamentaux à l'origine d'une double articulation de l'objet artistique : le style, d'abord, concerne la relation entre la représentation et son créateur ; la rhétorique, ensuite, concerne la relation entre la représentation et le public²⁴. C'est à ce second principe que je m'attarderai.

« La fonction de la rhétorique comme pratique est d'amener les auditeurs d'un discours à adopter une attitude spécifique envers l'objet de celui-ci, de les amener à le voir dans une lumière particulière²⁵ », écrit Danto. À ce point je me dois de défendre l'usage rhétorique. Au fil du temps, celui-ci a acquis une connotation plutôt négative. La rhétorique paraît s'imposer à soi comme un surplus d'information dans la communication, et la considération de cette adjonction seule suffit généralement à faire de la rhétorique une activité de manipulation du discours, et du rhétoricien un communicateur insincère. « Et il est vrai, réplique Danto, que le rhétoricien – mais tout aussi bien n'importe qui d'entre nous dès lors qu'il s'engage dans une stratégie de cet ordre – ne se borne pas à affirmer des faits : il les suggère, mais avec une intention spécifique, celle de transformer la manière dont l'auditoire les reçoit. [Cela dit,] le fait que le rhétoricien puisse éventuellement mentir au niveau même de la communication des faits est sans intérêt du point de vue logique²⁶. » L'activité rhétorique ne débute qu'après avoir admis que les faits sont les faits, qu'ils sont tels qu'on nous le dit : « ce n'est qu'une fois ceci acquis que l'activité rhétorique débute²⁷. » La question de savoir quels *sont* les faits relève du style et appartient en propre à l'artiste dans sa relation à la chose qu'il entend représenter ; celle de montrer ce qu'ils sont, relève, elle, de la rhétorique et se définit dans la relation de l'artiste à son public en ce qu'il doit le mener à voir tel qu'il l'entend ce qui fait l'objet de son œuvre, de sa communication. La rhétorique n'est donc pas une stratégie du mensonge, mais une suite d'outils mis au service de la modulation des vues de l'esprit.

Cette prémisse définitoire sur la rhétorique étant acquise, on peut tout de suite revenir à la question sémantique de l'œuvre d'art. Suivant Danto, nous dirons que « l'usage particulier que les œuvres d'art [...] font des moyens de représentation n'est pas spécifié de manière exhaustive par la spécification exhaustive du contenu représenté. L'usage artistique des moyens de représentation va au-delà de toute considération sémantique [...]»²⁸. » Cet « au-delà » est précisément ce qui s'exprime par le style et la rhétorique, qui sont des principes d'esthétisation. Mais quelle que soit la chose représentée dans l'œuvre d'art, il est certain que ce contenu est *exprimé* d'une façon ou d'une autre par l'œuvre. La représentation *porte en elle* non pas la référence, mais une image de cette référence, un renvoi, une copie de l'original en quelque sorte. Toutefois, sur la question spécifique et paradigmatique des répliques matérielles indiscernables, Danto est catégorique : « Mon hypothèse, dit-il, est que le phénomène des répliques matérielles indiscernables appartenant à des ordres ontologiques différents n'est possible que si au moins un des objets possède une propriété représentationnelle : au moins une des répliques indiscernables est "à propos de" quelque chose, possède un contenu, un sujet ou une signification²⁹. » Ainsi la sémantique de la copie se trouve-t-elle fondée dans l'original, et l'original dans le contenu de sa représentation. La rhétorique peut alors jouer double jeu : ou bien faire valoir la copie en tant

que copie, ou bien la faire valoir comme original. L'activité repose sur un glissement ontologique de la référence.

Dans son ouvrage *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit*, Jacinto Lageira critique la notion de simulacre pour son relativisme et son ignorance volontaire d'un référent réel nécessaire au jugement critique d'un fait ou d'un objet donné par une représentation. Il s'attaque de front à la tendance croissante à l'esthétisation de la réalité, position soutenue entre autres par Paul Virilio³⁰, et l'oppose à la dénégation de la réalité, défendue dans ses écrits par Jean Baudrillard. Pour Lageira, « l'esthétisation provient de l'amalgame entre fiction de l'œuvre et réalité, et, du coup, de la perte même du sens de cette réalité, puisque, en retour la réalité se trouve directement ou indirectement fictionnalisée³¹ » ; alors que la dénégation, attitude parallèle, mais qu'elle recoupe parfois, nie la réalité de la représentation au profit de son caractère virtuel, irréel, voire fictif³². Cette seconde attitude se résume aisément par une question récurrente chez Baudrillard : « Qu'en est-il [...] de l'événement réel, si partout l'image, la fiction, le virtuel perfusent dans la réalité ? [...] La réalité dépasse-t-elle vraiment la fiction?³³ » Cette assimilation du réel à la fiction tend à éliminer l'impératif référentiel, non pas que le réel soit devenu inexistant, mais simplement inopérant en tant que facteur discriminatoire du fait de sa résorption dans le symbolique. C'est, nous en conviendrons avec Lageira, une double contrainte (*double bind*) radicale : « le symbolique dépasse le réel et le réel n'existe qu'en sa propre virtualité³⁴. » L'esthétisation intégrale de la réalité provoque le même résultat aporétique : « On esthétise la réalité et la réalité n'a plus d'existence en tant que telle. À force de voir partout des effets d'esthétisation, on finit par croire en leur existence matérielle. D'un point de vue moral, cela se nomme l'irresponsabilité³⁵. »

Une scène de *Copie conforme* propose une intéressante réflexion à ce sujet. Se retrouvant suite à la conférence, Elle (le personnage interprété par Juliette Binoche n'a pas de nom) et James se rendent dans un musée de Lucignano pour voir une peinture qu'elle appelle *The original copy*, mais aussi *La Gioconda della Toscana*, un tableau qui s'appelle en fait *La Musa Polimnia*. Elle lui explique : « It's a real copy, it's amazing. [...] They just discovered it was a copy 15 years ago but they thought it was an original for many years³⁶. » Et le guide du musée d'enchaîner : « Pourtant, ce portrait est si précieux que le musée a décidé de le conserver comme un original. La copie est peut-être même plus belle que l'original³⁷. »³⁸ James, désintéressé par le tableau, quitte la salle, sort du musée. Elle l'avait pourtant amené là spécialement pour valider le point de vue qu'il défend dans son livre : la copie peut prendre une plus grande valeur que l'original en ce qu'elle porte en elle la relation à l'original, le chemin qui nous y mène, qui est plus important que l'original lui-même dans son existence matérielle. James explique, l'air désaffecté : « What difference does it make? The original is only a reproduction of the beauty of the girl in the picture. She's the real original. [...] Even the Mona Lisa was a reproduction of La Gioconda. » Elle de répliquer : « So you mean : there's no original at all. » Lui : « Exactly. There are plenty of originals³⁹. » En cela, il paraît se détourner de l'importance de l'original en tant que référent unique aux copies, par un renversement du rapport de dépendance qui lui permet de défendre l'unicité référentielle de la copie par rapport à la supposée multiplicité des originaux.

Mais revenons un instant sur le nom de la peinture en question. *La Musa Polimnia* ; la muse Polymnie. Parfois considérée comme la mère d'Éros et d'Orphée, dans la mythologie

grecque, elle est la muse de la rhétorique, du lyrisme et de la pantomime. Son credo est la persuasion. Ainsi le sujet de la peinture en question s'impose-t-il en image dédoublée de sa réception, c'est-à-dire qu'il n'en tient qu'à l'activité rhétorique, au sens de Danto, de persuader le récepteur de la valeur de l'objet, selon la manière de l'aborder. Dans cette optique, si James veut persuader, convaincre que sa thèse est juste, il n'en tient qu'à lui de montrer la manière dont on peut en concevoir la preuve. Mais cela sera sans doute ardu, car, à l'instar de Baudrillard, dont la maxime éculée s'entend d'après le renversement de la carte et du territoire – le territoire ayant été aspiré dans la sphère symbolique de l'espace représenté par la carte –, James fait lui aussi reposer sa théorie sur la « précession des simulacres⁴⁰ », « la mise à mort de tous les référents⁴¹ ». Or, en éliminant la référence, on coupe toute possibilité de jugement sur la valeur d'un discours. En excluant le troisième terme du signe linguistique, le référent, on s'adonne à l'émission et la défense d'un discours hyperréalisant et fictionnalisant où signifié et signifiant s'autosuffisent, ne font plus qu'un. La dénégation du référent produit le simulacre. Lageira dira de cette sorte de discours qu'il est une image déréalisée, le signe pur de rien. Il en énonce le paradoxe comme suit :

À moins de faire semblant de ne pas comprendre ce qu'en linguistique et en sémiotique on nomme le référent, à savoir rien moins que le renvoi au réel, ce qui est tangible et désigné, référé par notre langage, mais aussi ce avec quoi et grâce à quoi nous existons et subsistons physiquement, on oblitère tout en l'affirmant – dénégation patente – que s'il doit être mis à mort, c'est que le référent est bien vivant. Éventuellement qu'il résiste en tant que signe et en tant que principe de réalité *par référence*⁴².

Il est des plus intéressants de concevoir une telle thèse défendue par le personnage James Miller, car sa pensée cherche à s'imposer en posture générale, et non plus circonscrite uniquement au monde de l'art. Tel qu'il l'a stipulé lors de sa conférence, il conçoit sa thèse comme pouvant s'étendre à l'individu et aux relations interpersonnelles. « La copie certifie la valeur de l'original » devient dès lors la maxime d'une dynamique comportementale qui cherche à tester l'applicabilité de la théorie dans la réalité quotidienne, et c'est en vertu de cette *praxis* voulue que le film comporte d'importantes indéterminations narratives.

4. Indéterminations narratives, simulation générative, simulacre

Jusqu'ici bien peu de choses ont été dites sur le déroulement de l'action à proprement parler, sur le récit que propose le film. Trop peu peut-être, considérant le titre de cet article : « Indéterminations narratives dans *Copie conforme...* ». Mais il me fallait au préalable déployer mon cadre théorique pour parvenir à bien expliquer en quoi et pourquoi le récit permet, nécessite même deux pôles d'interprétation pour une même trame narrative.

Abordé de manière chronologique, le film laisse supposer la rencontre d'une antiquaire d'origine française établie à Arezzo en Italie et d'un critique d'art britannique venu en Toscane pour faire la promotion de son livre. Elle paraît d'abord émoustillée à l'idée de rencontrer cet homme, qui la fascine bien qu'elle soit en désaccord avec sa thèse. Elle achète six copies de son livre et utilise ce prétexte pour l'attirer à elle : elle veut qu'il les dédicace – cela leur donne un caractère authentique, suppose-t-on. Ils se retrouvent donc ensemble et partent en voiture,

sans destination précise. Lui dira que cela lui plaît, qu'ils soient « tensely aimless⁴³ », mais elle décidera de l'amener à Lucignano pour voir ce fameux portrait, *La Musa Polimnia*. Chemin faisant, ils discutent d'abord de la substance du livre de Miller, de sa thèse, et confrontent leurs positions antagonistes. Petit à petit, la discussion dérape et Elle se met à parler de son fils, dont elle paraît être la mère monoparentale. Ils discutent comme discutent des étrangers, mais en fait, une foule de détails, de sous-entendus, de double sens ou d'expressions non verbales laissent transparaître des affinités, des tensions, un passé commun. Pourtant, rien ne permet de fonder cette assumption. Rien, jusqu'à la scène centrale, qui opère un important renversement. Après l'épisode du musée, les deux se retrouvent dans un café. Elle lui demande de s'expliquer sur un détail de sa conférence du matin, au cours de laquelle il avait mentionné que l'inspiration pour son livre lui était venue à Florence (Firenze, en italien). Il lui explique alors que c'est plus précisément une mère et son fils à Firenze, qu'il n'avait pourtant jamais vus auparavant, qui lui auraient procuré l'inspiration nécessaire. Il décrit cette mère et son fils en des termes qui ne laissent que peu de doutes quant à leur identité, la description offerte proposant la copie d'une scène précédente où l'on voyait la mère et le fils, à la sortie de la conférence, agir pareillement. Un point de rupture apparaît à ce moment dans l'évolution de leur dialogue⁴⁴.

Jusque-là nous pouvions trouver leur comportement étrange, mais sans plus, car cela pouvait tout aussi bien relever de la fantaisie partagée entre deux professionnels fascinés par la question du vrai et du faux, de la copie et de l'original en art, voulant mettre en actes la théorie, se donnant la réplique dans un jeu de faire-semblant où la copie en vient à servir de référent pour fonder un original. Mais après cette scène centrale et réflexive, nous sommes amenés à réinterpréter l'ensemble de la première partie du récit. Sont-ils donc mariés? La suite laisse prétendre que oui. En effet, dans la seconde partie, ils se confronteront directement. On apprendra même qu'ils ont dormi ensemble la veille, que c'était leur quinzième anniversaire de mariage, mais que, décidément, leur couple bat de l'aile. Lui fuyant ses responsabilités, elle tentant désespérément de le récupérer. On se rappellera avec un curieux étonnement ce moment où, venant la rejoindre dans sa boutique d'antiquaire, James lui avait dit : « We certainly have a shared interest here », ce à quoi elle avait répondu : « I have only originals and copies ». Or, rétrospectivement, on pourrait comprendre que c'était en fait de leur fils dont il était question⁴⁵, duquel James, lors d'une scène qui a toutes les apparences d'un esclandre matrimonial au restaurant, parle désormais ouvertement, faisant même référence à un épisode les impliquant tous les trois survenu cinq ans auparavant. Si l'on en croit ce qu'Elle dit, ils se seraient même mariés à Lucignano quinze ans plus tôt : ils retrouvent l'église où ils ont concrétisé leur union symbolique et le petit hôtel où ils ont passé leur nuit de noce, la scène finale se déroulant dans la chambre précise où auraient eu lieu leurs ébats nuptiaux, dans ce petit hôtel où elle a réussi à l'attirer. Or, James ne reconnaît pas l'endroit, ne se souvient de rien, est incapable de poser sur ce décor un regard apte à lui faire voir les choses de la même manière qu'elle.

Tout cela ne peut mener qu'à cette seule conclusion, aussi équivoque soit-elle : la trame narrative permet aussi bien de penser que l'auteur d'un ouvrage sur la notion de copie en art passe une journée avec son épouse ou qu'il s'ajuste au jeu provocateur d'une femme pleine de désirs. Cette deuxième interprétation, étant tout aussi plausible que la première, peut même l'être davantage, étant donné que le fils, au tout début, dit à sa mère : « Je sais très bien que ce James te plaît, que tu as décidé de tomber amoureuse de lui, que tu as laissé ton numéro de téléphone à son copain pour qu'il t'appelle⁴⁶. » « Ce James » ne serait donc pas son père...

Suivant cette interprétation, on pourrait croire que les deux protagonistes jouent le rôle d'acteurs consentant à une fiction spontanée partagée et prise au sérieux, une esthétisation de la réalité qui se déploie par improvisation et ajustement. Dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman propose de déterminer ce qu'implique être acteur :

Quand un acteur joue un rôle, écrit-il, il demande implicitement à ses partenaires de prendre au sérieux l'impression qu'il produit. Il leur demande de croire que le personnage qu'ils voient possède réellement les attributs qu'il donne l'apparence de posséder ; que l'activité qu'il exerce aura effectivement les conséquences qu'elle est implicitement censée entraîner, et que, d'une façon générale, les choses sont bien ce qu'elles ont l'apparence d'être⁴⁷.

En d'autres mots, l'acteur demande à son public de prendre la copie pour un original, la représentation pour la réalité, coupant court au référent réel. Pour cette raison même, écrit encore Goffman, « l'acteur peut être complètement pris par son propre jeu ; il peut être sincèrement convaincu que l'impression de réalité qu'il produit est la réalité elle-même⁴⁸. » En étendant la notion de jeu à la vie quotidienne, tout individu devient un acteur social : « [...] les relations sociales ordinaires sont elles-mêmes combinées à la façon d'un spectacle théâtral, par l'échange d'actions, de réactions et de répliques théâtralement accentuées, explique Goffman. [...] Le monde entier, cela va de soi, n'est pas un théâtre, mais il n'est pas facile de définir ce par quoi il s'en distingue⁴⁹. » Dans le même ordre d'idée, Danto écrit : « [...] nous ignorons encore quelle sorte de propriété différenciante la réalité elle-même peut être⁵⁰. »⁵¹

Concevant cette dynamique du jeu d'acteurs, solidaire et génératif, comme étant bien celle à l'œuvre dans le film, nous devrions dès lors comprendre le comportement des deux personnages comme étant indéterminé, au sens où il ne se rapporte à aucun cadre référentiel réel antérieur ou préexistant. Contrairement à un jeu d'acteur qui s'offrirait comme sincère parce que se sachant être de l'ordre de la simulation par rapport au régime de la référentialité – régime que Ricœur, dans un champ disciplinaire connexe, appelle la *représentance*⁵² – il nous faut plutôt considérer ici les règles du jeu spécifique, lesquelles consistent précisément à oblitérer le régime de la référentialité, à l'inclure dans le régime de la représentation. Ce jeu de brouillage référentiel, de télescopage ontologique, a pour effet d'engendrer le simulacre⁵³.

À ce compte, l'ensemble des interactions entre les deux protagonistes peut être interprété comme une dynamique générative de simulacre, et chacune des discontinuités à cette interprétation de la trame narrative proviendrait du fait qu'un des deux personnages décroche du jeu solidaire en cours. Goffman écrit à juste titre qu'« on peut, à certains moments, compromettre sa représentation si on n'est pas capable de se débarrasser de l'idée qu'on se fait de la réalité⁵⁴. » Lorsque le réel cherche à se dissocier du symbolique, lorsqu'il y a résistance du référent, le simulacre s'effrite, la copie ne parvient plus à simuler son original⁵⁵.

5. Le problème de la référence en sémiologie

Dans *La Géocritique*, s'attardant au principe de la lisibilité dans le développement de sa théorie par laquelle sont évalués les rapports entre fiction et réalité d'un point de topologique et ontologique, Bertrand Westphal écrit que « la déréalisation du monde est incompatible

avec la perception d'un réel solidement objectif⁵⁶. » En raison d'une tendance croissante à l'appréhension de certains espaces matériels en tant que simulacres⁵⁷, « les modalités du réel se sont rapprochées de celles du régime fictionnel et du type de lecture qui lui est propre⁵⁸ ».

Ce que démontre notre exemple, *Copie conforme*, et qui s'inscrit dans cette transformation de l'appréhension, de la lecture et du discours sur le réel qu'observe Westphal, c'est qu'il y a un problème de signification, une incapacité intrinsèque du signe à faire sens sans son référent. C'est précisément là où la conception d'une sémiologie reposant sur un signe à deux termes achoppe.

« Les linguistes de filiation saussurienne nous disent que le point de départ sémiologique du *Cours [de linguistique générale]* est décisif », écrit Vincent Descombes. Décisif, certes, bien qu'arbitrairement défini :

La linguistique y est délivrée d'une tâche qui ne lui convenait guère, celle d'étudier la relation des signes aux choses, donc aussi les choses (l'« extra-linguistique »). Si les signes sont arbitraires et s'ils forment système, le linguiste n'a plus à lorgner du côté de la réalité. La sémiologie philosophique a pris bonne note de la déclaration d'indépendance des linguistes. Elle a ajouté qu'il fallait aller plus loin. [...] l'indépendance du signe (à l'égard de la chose) ne faisait que préparer l'indépendance du signifiant (à l'égard du signifié). Le signifiant précède, domine et finalement se passe du signifié, lui qui pourtant affecte d'être un simple « substitut » chargé de prendre la place d'autre chose et de l'évoquer [*aliquid stat pro aliquo*]⁵⁹. L'apparition de ce paradoxe signale, aux yeux de la philosophie sémiologique, qu'une limite a été atteinte et qu'on entre maintenant dans un nouveau régime de pensée.

Je crois que la vérité est exactement inverse. La sémiologie philosophique, avec tous ses paradoxes, n'incarne aucunement une transgression audacieuse de la limite dont pâtissait la pensée traditionnelle, mais plutôt une régression exquise⁶⁰.

Et cette régression paraît se développer de manière inversement proportionnelle à l'emprise du simulacre sur la pensée et le monde. La sémiologie issue de Saussure propose de considérer le signifiant et le signifié seulement, sa tâche n'étant pas de fournir le sens des signes, mais seulement celui des signifiants, par l'entremise du signifié. Tâchant de m'arraisonner aux principes fondamentaux de la sémiologie continentale, je dois concevoir que « le lien du signifiant au signifié est nécessaire, [mais que] le lien du signe au référent de ce signe est arbitraire. La théorie du signe n'a [donc] pas à s'occuper de ce référent, mais seulement de la relation intérieure au signe entre deux parties composantes indissociables⁶¹. » En effet, il est écrit dans le *Cours de linguistique générale*, qui consigne la pensée de Saussure, que « Le signe linguistique est arbitraire⁶² », que « Jamais un fragment de langue ne pourra être fondé, en dernière analyse, sur autre chose que sur sa non-coïncidence avec le reste⁶³ », et qu'enfin « Dans une langue il n'y a que des différences sans termes positifs⁶⁴ ». Tout cela fait dire à Jacques Derrida que le signe est la trace d'une absence négativement signifiante qui a le « caractère de secondarité provisoire du substitut⁶⁵ » ; ce sur quoi il fonde d'ailleurs son concept de *différance* [avec un a] : « Le concept signifié n'est jamais présent en lui-même, écrit-il, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu'à elle-même⁶⁶. » Le sens ne peut plus émerger que de manière différée dans le temps, puisque l'arrêt du signifié ne peut toujours qu'être péremptoire ; et qu'en se différenciant négativement, par discrimination, dans un réseau de différences négatives disséminé où s'instituent des traces. La trace n'est ni l'absence ni la présence : « [elle] n'[est] pas une présence, mais le simulacre d'une présence, qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement [appartenant] à sa structure [...]»⁶⁷ »

Ainsi, la signifiante présente ne se réduit plus qu'à une « fonction dans une structure de renvoi généralisé⁶⁸ ».

Suivant la pensée derridienne, notre problème d'indétermination sémantique pourrait se laisser comprendre comme *un brouillage issu de la nécessité d'inférer un référent à partir de la position d'interprétant, la position référentielle se trouvant investie par l'activité interprétative, qui y placera alternativement et/ou simultanément des variables afin de valider leur cohérence parmi la dissémination différentielle, dans un processus discriminatoire qui se révèle toutefois inapte à éliminer les variables inopérantes, et qui donc tourne à vide, tâchant vainement de produire quelque faibles, mais non fables traces.*

Mais, parler ainsi, c'est faire fi du pragmatisme. La trichotomie perçienne évite cet écueil en raison de sa logique pragmatiste. Si Peirce écrit que l'interprétant final est simplement « ce vers quoi tend l'interprétant réel⁶⁹ » et que « tout sens dépend d'une fin⁷⁰ » (absolument inatteignable) – la pensée doit « vivre et se développer au travers d'incessantes traductions nouvelles et plus élaborées, sous peine de n'être qu'une pensée inauthentique⁷¹ » –, il n'en demeure pas moins que, d'une part, l'observation se doit de démarrer en un point déterminé (arbitraire) pour que, d'autre part, elle puisse éventuellement mener à la production de connaissances obtenues par déduction (érection d'une loi logique de la forme : « Si telle ou telle chose devait se produire pour n'importe quel esprit, ce signe déterminerait cet esprit à telle ou telle conduite. »⁷²) Un « signe est seulement un signe *in actu* en vertu de ce qu'il reçoit une interprétation, *i.e.* en vertu de ce qu'il détermine un autre signe du même objet⁷³ », certes, mais recevoir une interprétation, pour un signe, c'est lui reconnaître un référent. Ainsi, s'arrêter un instant sur un signe mène inévitablement à lui reconnaître une signification, aussi imprécise soit-elle : « Tel est le moteur de l'analyse pragmatiste de la proposition : si le signe originel est une proposition, ses interprétants seront simplement toutes les propositions que l'on pourra en inférer⁷⁴. »

Face à l'ouverture et la souplesse dont fait preuve la pensée de Peirce, l'intransigeance de Wittgenstein, radicalement réductionniste, mérite néanmoins d'être considérée : « De façon générale, tranche-t-il, un sens indéfini ne serait pas un sens⁷⁵. » Coupant court aux professeurs du relativisme sémantique et aux prédicateurs de l'indétermination de la référence, du règne inentamé du symbolique tous azimuts et de la dénégation de réalité, ce que Wittgenstein (et Lageira à sa suite) affirment c'est que d'une manière ou d'une autre, si une pensée se veut éthique, le référent s'impose : l'épreuve du réel est et sera toujours la garantie du virtuel⁷⁶. Le référent est ce sans quoi tout jugement devient impossible, d'où il faut rappeler, avec Lageira « l'importance de la théorie de la référence, et, par voie de conséquence, la thèse d'existence du réel, finalement du monde en général, sur laquelle et à partir de laquelle [seulement] il peut ou non y avoir du fictionnel ou du simulacre⁷⁷ ».

Notons néanmoins qu'une telle théorie sémiologique reposant sur le développement d'un signe à deux termes et les concepts qui y sont associés n'est pas vaine, au contraire, puisque c'est elle qui nous aura permis d'analyser le problème de la référence que propose *Copie conforme* grâce à la stratégie de la démonstration par le contre-exemple. Si l'œuvre d'art peut se permettre de ne s'appuyer que sur un réseau de signifiants émancipés de tout référent réel (réel étant ici compris comme le domaine ontologique où se fonde la *représentance*, d'après

la théorie de Ricœur, et qui peut tout à fait appartenir en propre à l'univers de l'œuvre et donc être virtuel), c'est qu'elle a justement comme usage et fonction (entre autres) de remettre en question notre rapport référentiel au monde, notamment en ayant recours à la défamiliarisation ontologique⁷⁸.

Mais à l'égard du réel et pour guider sa conduite, se placer sous l'égide de la muse Polymnie et faire de la persuasion son credo n'est pas suffisant ; encore faut-il que la raison s'accorde à la réalité. À l'adresse de ceux qui nierait l'importance du référent, il reste toujours l'ironie instructive, nous rappelle Vincent Descombes, par une petite histoire allégorique fort inspirée intitulée *À l'enseigne du signifiant émancipé* :

À l'enseigne du signifiant émancipé est une auberge franco-suisse où vous trouverez une société quelque peu mêlée. Le côté helvétique de l'endroit se réduit peut-être à la présence d'un portrait représentant un monsieur plutôt digne, qui serait le premier propriétaire. Les hôtes y sont venus d'un peu partout, sans doute parce qu'ils n'ont pas aperçu d'autre moyen de se loger. Vous comprendrez vite qu'on vous y sert les provisions que vous aurez pris la précaution d'apporter. La cuisine de ce lieu peut vous accommoder vos vivres, non vous en procurer⁷⁹.

Parce que l'aboutissement annoncé était bien celui de parvenir à déterminer la valeur éthique de la doctrine sémiologique et des théories dualistes du signe qui en sont issues, la conclusion, qui servira également de commentaire à la fable de Descombes, sera morale : un jugement ne s'emprunte pas, il faut le fonder. *L'échappée du sens* dont nous avons fait, avec Descombes, notre point de départ nous aura permis d'affirmer, à travers notre exploration des indéterminations sémantiques à l'œuvre dans *Copie conforme* d'Abbas Kiarostami, indéterminations sémantiques elles-mêmes au fondement des indéterminations narratives sur lesquelles le film construit son ambivalence interprétative, la nécessité de s'appuyer sur une théorie du signe à trois termes pour fonder une sémiotique propice à exercer, de manière pragmatique, la faculté de juger.

Bibliographie

Corpus critique

- AUGÉ, Marc, *L'impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- , *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.
- BOUVERESSE, Jacques, « Langage et illusion », in *Études de philosophie du langage* (« Langage et connaissance »), Philosophie de la connaissance au Collège de France, 23 février 2013. En ligne : <<http://philosophie-cdf.revues.org/609>> (consulté le 3 mars 2013).
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- DESCOMBES, Vincent, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GOFFMAN, Erwin, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 : la présentation de soi*, trad. de l'anglais (États-Unis) par A. Accardo, Paris, Minuit, 1973.
- LAGANDRÉ, Cédric, *L'actualité pure. Essai sur le temps paralysé*, Paris, P.U.F., coll. « Travaux pratiques », 2009.
- LAGEIRA, Jacinto, *La déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*, Arles, Actes sud & Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral » (1873) in *Le livre du philosophe*, trad. de l'allemand par A. K.-Marietti, Aubier-Flammarion, 1969, p. 210.
- PAVEL, Thomas, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, 1988.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols, C. Hartshorne, P. Weiss & A. W Burks (éds), Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1960-1966.
- , *Semiotic and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, édité par C. S. Hardwick & J. Cook, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis (IN), 1977
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- ROSSET, Clément, *L'invisible*, Paris, Minuit, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1915.

TIERCELIN, Claudine, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », in *C. S. Peirce et le pragmatisme* (« Métaphysique et connaissance »), La Philosophie de la connaissance au Collège de France, 10 février 2013. En ligne : <<http://philosophie-cdf.revues.org/529>> (consulté le 5 mars 2013).

VERON, Eliseo, « La sémosis et son monde », *Langages*, 14^e année, no 58, 1980, p. 61-74.

VIRILIO, Paul, *La procédure silence*, Paris, Galilée, 2000.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, éd. établie et trad. de l'allemand par G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993.

—, *Recherches philosophiques*, trad. de l'allemand par F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud & É. Rigal, édition établie par É. Rigal. Paris, Gallimard, 2004.

Œuvre

KIAROSTAMI, Abbas, *Copie conforme*, Belgique/France/Italie, MK2 Productions/BiBi Films, Abbas Kiarostami Productions, 2010. Anglais-Français-Italien, couleur, 106 min.

Notes

- 1 V. DESCOMBES, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit, 1983, p. 287.
- 2 *Ibid.*, p. 10. Descombes cite à ce propos le passage depuis longtemps fameux de Pascal : « Hasard donne les pensées, et hasard les ôte ; point d'art pour conserver ni acquérir. / Pensée échappée, je la voudrais écrire ; j'écris au lieu qu'elle m'est échappée. » (*Pensées*, fragment 473).
- 3 Je me représente tout à fait me coiffer du chapeau que me tend Descombes lorsqu'il écrit : « Le philosophe ne peut être indifférent à l'échappée du sens, car c'est ici la possibilité la plus générale de la compréhension qui est en cause. » *Ibid.*
- 4 À titre d'exemple, Cédric Lagandré, dans un ouvrage que, d'autre part, j'ai bien apprécié, écrit : « La parole ne serait pas parlante s'il n'y avait d'abord l'attente d'un sens. La transparence du signe linguistique n'exclut pas l'opacité du faire-signifier qui le précède et sans lequel le signe serait muet, sans lequel il n'y aurait pas la tension de l'entendre. Le signifiant clame, hurle son sens, mais sa clameur même est un mystère. » C. LAGANDRÉ, *L'actualité pure. Essai sur le temps paralysé*, Paris, P.U.F., coll. « Travaux pratiques », 2009, p. 32.
- 5 Jacques Bouveresse écrit, au sujet de la posture pragmatique de Wittgenstein : « ...pour lui, le travail philosophie proprement dit consiste précisément à s'interroger sur la nature des exigences impossibles auxquelles nous sommes tentés de soumettre le langage et qui ne peuvent pas être satisfaites, mais n'ont justement pas non plus besoin de l'être. » J. BOUVERESSE, « Langage et illusion », in *Études de philosophie du langage* (« Langage et connaissance »), Philosophie de la connaissance au Collège de France, 23 février 2013, § 37. En ligne : <<http://philosophie-cdf.revues.org/609>> (consulté le 3 mars 2013).
- 6 Cf. « Le vague irréductible de la signification », § 69 sq. dans l'article de C. TIERCELIN, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », in C. S. PEIRCE *et le pragmatisme* (« Métaphysique et connaissance »), La Philosophie de la connaissance au Collège de France, 10 février 2013. En ligne : <<http://philosophie-cdf.revues.org/529>> (consulté le 5 mars 2013).
- 7 C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, C. Hartshorne, P. Weiss & A. W. Burks (éds), Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1960-1966, 5.344.
- 8 *Ibid.*, 8,184 ; 8.378.
- 9 « [...] l'esprit (*mind*) est un signe qui se développe selon les lois de l'inférence. » *Ibid.*, 5.313.
- 10 C. S. PEIRCE, MS 283, « The Basis of Pragmaticism » (1906), cité dans C. TIERCELIN, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », *loc. cit.*, § 64.
- 11 C. TIERCELIN, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », *loc. cit.* § 64. Tiercelin cite C. S. PEIRCE, *Semiotic and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, édité par C. S. Hardwick & J. Cook, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis (IN), 1977, p. 111 ; *Collected Papers*, *op. cit.*, 5.490.
- 12 C. TIERCELIN, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », *loc. cit.* § 72.
- 13 *Ibid.*, § 70. Tiercelin se réfère à C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 8.368 ; 4.500 ; 2.311.
- 14 *Ibid.*, § 5.
- 15 *Ibid.*, § 13.
- 16 C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 2.532. Voir aussi : 1.577 ; 1.573 ; 1.606 ; 1.611 ; 5.130 ; 5.344.
- 17 Le lecteur dont la curiosité a été piquée pourra se référer à l'irrévérencieux, quoique souvent très juste, T. PAVEL, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, 1988.
- 18 Je n'ai pas l'espace nécessaire ici afin d'explorer cette caractéristique du plurilinguisme dans l'œuvre, mais elle est néanmoins fondamentale au regard des théories de la référence, ne serait-ce parce que, d'après Wittgenstein, avec qui je suis en total accord sur ce point, le seul critère opérationnel

pour définir une langue est sa traductibilité : « Les définitions sont des règles de traduction d'une langue dans une autre. » L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, éd. établie et trad. de l'allemand par G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993, 3.343. De manière tout à fait analogue, Peirce écrit : « Le sens du signe est le signe dans lequel il doit être traduit. » C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, op. cit., 4.132.

- 19 À ma défense, je dirai néanmoins que c'est l'œuvre du cinéaste iranien qui a initié en bonne partie ma réflexion sur le sujet qui constitue la matière du présent article.
- 20 A. KIAROSTAMI, *Copie conforme*, Belgique-France-Italie, MK2 Productions, 2010, 3m50s.
- 21 *Ibid.*, 5m50s.
- 22 *Ibid.*, 6m50s.
- 23 A. DANTO, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 263.
- 24 *Ibid.*, p. 307-308.
- 25 *Ibid.*, p. 262.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*, p. 236.
- 29 *Ibid.*, p. 223.
- 30 Cf. P. VIRILIO, *La procédure silence*, Paris, Galilée, 2000.
- 31 J. LAGEIRA, *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit*, Arles, Actes Sud ; Nîmes, Jacqueline Chambon, 2010, p. 10.
- 32 *Ibid.*, p. 9.
- 33 J. BAUDRILLARD, *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 9-10.
- 34 J. LAGEIRA, *La déréalisation du monde*, op. cit., p. 25.
- 35 *Ibid.*, p. 16.
- 36 A. KIAROSTAMI, *Copie conforme*, op. cit., 35m15s.
- 37 *Ibid.*, 37m10s.
- 38 Il est intéressant de noter qu'Elle (Binoche) s'était d'abord insurgée contre la conception de sa sœur, Marie – à laquelle on fait beaucoup référence, mais qu'on ne verra jamais et qui agit en ce sens comme une sorte de double, une sorte de repoussoir théorique, un recours antithétique – contre Marie, donc, elle s'était opposée à cette vision selon laquelle : « Meglio una buona copia che l'originale » [20m45s] – une bonne copie vaut mieux que l'original –, mais que c'est Elle, néanmoins, qui amène James au musée et qui s'émerveille face à l'œuvre. Peut-être parce que, fait rare, cette copie a bel et bien acquis la valeur d'un original.
- 39 A. KIAROSTAMI, *Copie conforme*, op. cit., 38m38s.
- 40 J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.
- 41 *Ibid.*, p. 16.
- 42 J. LAGEIRA, *La déréalisation du monde*, op. cit., p. 34-45.
- 43 A. KIAROSTAMI, *Copie conforme*, op. cit., 23m10s.
- 44 Le lecteur se référera à la séquence du café pour mieux comprendre l'importance du retournement qui survient à ce moment. A. KIAROSTAMI, *Copie conforme*, op. cit., à partir de 44m22s.
- 45 Du père et du fils, pour être plus précis : l'original et la copie. Dans sa conférence en ouverture, James Miller défend d'ailleurs une telle extension du concept de copie : « I would take the idea to its extreme and draw parallels between reproduction in art and reproduction in the human race. After all it might be said : we are only the DNA replicas of our ancestors. » *Ibid.*, 7m09s.
- 46 *Ibid.*, 12m30s.
- 47 E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 : la présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 25.

- 48 *Ibid.*
- 49 *Ibid.*, p. 73.
- 50 A. DANTO, *La transfiguration du banal*, op. cit., p. 49.
- 51 La seule différence que la réalité semble offrir, c'est un référent réel, mais cela, c'est sans compter que la réalité peut aussi être virtuelle. Le concept de réalité ne parvient pas à recouper adéquatement celui de réel.
- 52 P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, § IV, « Représentance », Paris, Seuil, 2000, p. 359.
- 53 Le lecteur qui voudra élargir la réflexion sur le sujet pourra se référer à l'œuvre de Clément ROSSET, particulièrement le chapitre 2, « Le portrait enchanté » de son dernier ouvrage paru en date : *L'invisible*, Paris, Minuit, 2012, p. 35-50.
- 54 E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, op. cit., p. 72.
- 55 À ce propos, Lageira note qu'« il est remarquable que, dans le cas des imitations, la source de plaisir doit être située ailleurs que dans la réalité (quel qu'en soit le concept) et que donc, pour y prendre plaisir, il faille avoir à sa disposition le concept de ce qu'est la réalité. » D'après Aristote, « il est indispensable de savoir qu'il s'agit d'une imitation et le fait qu'on le sache explique en partie le plaisir qu'on y prend. [...] Les plaisir que procurent les imitations sont donc plus ou moins du même ordre que ceux procurés par des rêveries, où il est évident pour celui qui s'y adonne qu'il tire son plaisir de chimères et non pas d'une chose réelle. [...] Cette sorte de plaisir n'est donc accessible qu'à ceux qui disposent d'un concept de réalité opposée à l'imagination – ou à l'imitation – et qui savent que le plaisir serait d'une espèce tout à fait différente s'ils essayaient de réaliser leurs rêveries. [...] Pour pouvoir éprouver ce plaisir spécifique, il faut donc disposer d'une connaissance des causes qui l'expliquent ainsi que de l'identité de sa source. Or une telle connaissance est inaccessible si le concept de la différence entre la réalité et l'imagination – ou l'imitation – n'est pas encore formé, comme chez les enfants, ou n'est pas opérationnel, comme chez les fous (si on accepte le critère de Platon d'après lequel un fou est celui qui vit réellement les plaisir que la plupart d'entre nous n'éprouvons qu'en rêve). » J. LAGEIRA, *La déréalisation du monde*, op. cit., p. 50.
- 56 B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 258.
- 57 Pour illustrer cette tendance contemporaine qui serait en voie de se généraliser dans nos sociétés occidentales, Westphal s'appuie un ouvrage de Marc Augé dans lequel ce dernier s'attarde aux lieux de « l'entre-réel-et-fiction », tels Disneyland Paris ou le Mont-Saint-Michel. Il écrit : « Il fut un temps où le réel se distinguait clairement de la fiction, où l'on pouvait se faire peur en se racontant des histoires mais en sachant qu'on les inventait, où l'on allait dans des lieux spécialisés et bien délimités (des parcs d'attraction, des foires, des théâtres, des cinémas) dans lesquels la fiction copiait le réel. De nos jours, insensiblement, c'est l'inverse qui est en train de se produire : le réel copie la fiction. Le moindre monument du plus petit village s'illumine pour ressembler à un décor. » Nous conviendrons qu'il est possible de corroborer l'observation de cette tendance, nombre d'exemples croisés au quotidien en faisant foi, mais il me faut toutefois ici récuser le jugement spéculatif de l'auteur lorsque, tombant dans le piège du discours déréalisant, il prophétise : « Cette expansion ne s'arrêtera que le jour où, l'ensemble du monde développé étant devenu fictif, les centres de distraction ne pourront plus que reproduire la réalité, c'est-à-dire la fiction. » M. AUGÉ, *L'impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, 1997, p. 69 sq.
- 58 B. WESTPHAL, *La Géocritique*, op. cit., p. 258.
- 59 « Quelque chose tient pour quelque chose d'autre ». D'après la formulation canonique traditionnellement attribuée à Saint-Augustin. Peirce s'est appliqué à qualifier plus spécifiquement les termes de cette équation : « [Le signe] tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous les rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du représentamen. » Mais « le signe ne peut que représenter l'objet et en dire quelque chose. Il ne peut ni faire connaître ni reconnaître l'objet [...] ». C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, op. cit., 2.228 ; 2.231.
- 60 V. DESCOMBES, *Grammaire d'objets en tous genres*, op. cit., p. 181.
- 61 *Ibid.*, p. 219.
- 62 F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1915, p. 100.

- 63 *Ibid.*, p. 163.
- 64 *Ibid.*, p. 180.
- 65 J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 10.
- 66 *Ibid.*, p. 11.
- 67 *Ibid.*, p. 25.
- 68 *Ibid.* Sous cet aspect, la pensée de Peirce n'est pas si éloignée de celle de Derrida. Ce qui la distingue fondamentalement, cependant, c'est que contrairement à la pensée différentielle, la pensée pragmatiste vise l'atteinte, la reconnaissance d'une réalité signifiante, commune et référentielle : « Les cognitions qui nous atteignent [...] sont de deux classes, le vrai et le non-vrai, c'est-à-dire des cognitions dont les objets sont *réels* et celles dont les objets sont *irréels*. Et que veut-on dire par "réel" ? C'est une conception que nous avons dû avoir pour la première fois lorsque nous avons découvert qu'il y avait une telle chose que l'irréel, l'illusion ; autrement dit, la première fois que nous nous sommes corrigés nous-mêmes. [...] Ainsi réel est ce sur quoi, tôt ou tard, l'information et le raisonnement devraient finalement déboucher, et il est, de ce fait même, indépendant de nos errances (*independent of the vagueries of me and you*). Incidemment, la véritable origine de la conception de la réalité montre que cette conception implique essentiellement la notion de COMMUNAUTÉ, sans limites définies, et capable d'une croissance définie de connaissances. » C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 5.311.
- 69 C. S. PEIRCE, *Semiotic and Significs: The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, *op. cit.*, p. 111.
- 70 C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 5.490.
- 71 *Ibid.*, 5.494.
- 72 C. TIERCELIN, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », *loc. cit.*, § 63.
- 73 C. S. PEIRCE, *Collected Papers*, *op. cit.*, 5.569 ; 5.473.
- 74 C. TIERCELIN, « Le pragmatisme ou "la manipulation des signes" comme méthode philosophique », *loc. cit.*, § 63.
- 75 L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, trad. de l'allemand par F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud & É. Rigal, édition établie par É. Rigal. Paris, Gallimard, 2004, § 99.
- 76 J. LAGEIRA, *La déréalisation du monde*, *op. cit.*, p. 28.
- 77 *Ibid.*, p. 33.
- 78 À ce propos, le lecteur trouvera chez Nietzsche une ardente défense du « mensonge » dans les arts : « Le plaisir de mentir est artistique. [...] Le plaisir artistique est plus grand, parce qu'il dit la vérité de façon tout à fait générale sous la forme du mensonge. » F. NIETZSCHE, « Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral » (1873) in *Le livre du philosophe*, trad. de l'allemand par A. K.-Marietti, Aubier-Flammarion, 1969, p. 210. Au cours de ses études narratologiques, Gérard Genette a aussi défini le problème en excluant le discours fictionnel du cadre de référence pragmatique usuel : « Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. » G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 19. En vérité, rien n'est moins certain.
- 79 V. DESCOMBES, *Grammaire d'objets en tous genres*, *op. cit.*, p. 179.

