La sémiotique visuelle naissante : Greimas et sa postérité

Marion Colas-Blaise

“La sémiotique visuelle n’existe pas”, note Jean-Marie Klinkenberg en 2010, non sans provocation. Elle “n’existe pas”, car une sensorialité n’est pas définitoire d’une sémiotique, cela d’autant moins qu’une même sémiotique peut concerner des sensorialités différentes[[1]](#footnote-1). Et pourtant, Greimas a, en 1978, jeté les bases d’une réflexion sémiotique sur l’image, même si elle s’entoure de beaucoup de précautions :

« La théorie du visuel – et encore moins celle de l’audio-visuel, qui n’est qu’une étiquette commode – est loin d’être élaborée, et la sémiotique visuelle (ou la sémiologie de l’image) n’est souvent qu’un catalogue de nos perplexités ou de fausses évidences » [[2]](#footnote-2).

À cela s’ajoute qu’un courant de la sémiotique du même nom “existe” bel et bien[[3]](#footnote-3), comme Jean-Marie Klinkenberg en convient lui-même : sous une forme largement institutionnalisée, malgré son caractère « diversifié, flottant, protéiforme, pour ne pas dire ondoyant, capricieux ou hétéroclite »[[4]](#footnote-4).

La sémiotique visuelle est donc en devenir, depuis au moins une quarantaine d’années. Quel est, spécifiquement, l’apport de la sémiotique greimassienne ? En quoi impulse-t-elle une dynamique de recherche qui cherche, aujourd’hui, à affermir les contours disciplinaires du pan « visuel » de la sémiotique ? Notre hypothèse est que, pour saisir les inflexions apportées à la théorie sémiotique de l’image au fil des décennies, pour mieux cerner les débats et défis actuels et pour comprendre les enjeux futurs, il faut remonter jusqu’aux travaux fondateurs et réinterroger les propositions greimassiennes à nouveaux frais. Ce n’est qu’à ce prix, croyons-nous, que la sémiotique visuelle peut relever les défis que Jean-Marie Klinkenberg résume dans la “Préface” aux *Plis du visuel* [[5]](#footnote-5) en 2017 : elle doit, écrit-il, dépasser le cadre de l’énonciation énoncée en faveur de l’énonciation élargie et porter l’attention sur la corporéité du signe ainsi que sur la substance et la matérialité des objets perçus. D’après ce chercheur, la sémiotique visuelle “naissante” devra privilégier trois dimensions : référentielle, catasémiotique et sociale*[[6]](#footnote-6)*. À cet effet, elle doit scruter les choix épistémologiques de la sémiotique générale, mais aussi cerner la spécificité de l’image.

Or, telle est, précisément, la double voie que Greimas cherche à explorer dans le texte intitulé  “Sémiotique figurative et sémiotique pastique”, rédigé en 1978 et publié en 1984[[7]](#footnote-7). L’article est habité par une tension fondamentale, qui en fait toute la richesse pour nous : la perspective est à la fois celle de la “sémiotique générale”, en amont de la prise en considération de la substance du signifiant, et celle, encore balbutiante, d’une sémiotique à même de capter la “spécificité” du texte visuel. Il est assorti d’une “Préface” (1984) dans laquelle Greimas reconnaît à son écrit de 1978, qui “date peut-être un peu”, le mérite de “retrace[r] le lent mouvement de l’atelier de sémiotique visuelle”[[8]](#footnote-8). La sémiotique visuelle en tant que discipline n’émerge pas encore, mais les bases en sont données fermement. Nous chercherons à montrer en quoi ce texte fondateur, qui vise à nouer le dialogue avec *Paul Klee* de Félix Thürlemann (1982) et *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit* de Jean-Marie Floch (1985)[[9]](#footnote-9), est à la fois solidement ancré dans son époque et largement visionnaire.

Le cadre général de notre réflexion sera donné par une sémiotique de l’énonciation (visuelle) conçue comme une pratique située, qu’il faut distinguer des marques ou traces de l’inscription d’une instance dans un texte (énonciation énoncée). Elle nous paraît d’autant plus prometteuse qu’elle permet de saisir sur le vif les débats qui façonnent la discipline du sens. Jean-Marie Klinkenberg le confirme dans sa « Préface » aux *Plis du visuel* :

« C’est sur elle [la question de l’énonciation] que se concentrent les refus et les revendications de la discipline ; en elle que se reflètent ses hésitations et ses repentirs ; c’est à son propos que s’affirment avec le plus de véhémence les prises de position méthodologiques et les partages épistémologiques »[[10]](#footnote-10).

La réflexion sera déclinée en trois temps majeurs. D’abord, nous nous interrogerons sur les concepts et oppositions à la base de la théorie greimassienne de l’image. Nous questionnerons les présupposés épistémologiques d’une approche privilégiant la discrétisation et la reconnaissance d’unités (figures et formants plastiques), avant de nous demander quel sort est réservé au procès. Ensuite, le bagage conceptuel sera mis à l’épreuve d’une peinture de Paul Klee. Enfin, nous argumenterons la nécessité d’une sortie de l’“immanence” du texte visuel, entrevue par Greimas lui-même. Il s’agira d’évaluer les conséquences théoriques d’un élargissement de la perspective au delà du code et du texte visuel, vers ces autres paliers de pertinence et d’organisation du sens où se décident une prise en charge institutionnelle, médiatique et médiale, mais aussi, pour le dire avec les mots de Greimas, une “vision du monde”[[11]](#footnote-11).

1. Enjeux et défis de la sémiotique visuelle naissante

“Sémiotique figurative et sémiotique plastique” de Greimas, ce texte fondateur, mais aussi *Paul Klee,* de Félix Thürlemann, et *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*,de Jean-Marie Floch, qui mettent le bagage conceptuel et les outils d’analyse à l’épreuve d’études de cas, invitent à dégager les enjeux majeurs de la sémiotique de l’image[[12]](#footnote-12) des années soixante-dix et quatre-vingt. Ils émergent sur le fond des débats autour de la prééminence du verbal, mais aussi dans l’attente des développements futurs que les choix épistémologiques et les modèles d’analyse contiennent en puissance. Les enjeux peuvent être résumés à travers quelques concepts et oppositions phares : plan de l’expression et plan du contenu ; segmentation *vs* regroupement ; hiérarchie *vs* réseau ; système/structure *vs* procès ; particularité *vs* généralité ; structure paradigmatique *vs* structure syntagmatique ; discontinu *vs* continu ; organisation semi-symbolique ; iconicité et ressemblance.

Reprenons ces concepts et oppositions dans leurs grandes lignes, en cherchant avant tout à les mettre en débat et à interroger le devenir de la sémiotique visuelle à partir de ces bases.

L’analyse greimassienne de l’image s’appuie sur une méthodologie solide, qui met en avant la procédure de la segmentation ou discrétisation d’unités des niveaux figuratif et plastique : l’extraction de traits minimaux hétérogènes et leur regroupement en formants, qui deviennent reconnaissables comme tels. La démarche, qui met en œuvre des saisies en partie “intuitives”, est alors ascendante ou descendante, opérant dans le sens de la combinaison des traits minimaux ou, au contraire, posant au départ des unités plus larges, se prêtant à la décomposition. D’où une organisation de type différentiel qui, sur la base, essentiellement, des redondances, permet de distinguer des unités « minimales » dégagées par des catégories, et des unités plus ou moins complexes. D’où aussi la mise à nu d’une hiérarchie qui, selon nous, perpétue, *mutatis mutandis*, le modèle de l’arbre syntagmatique, avec ses embranchements, jusqu’aux éléments ultimes.

On y verra un tribut essentiel payé à l’époque – structurale et structuraliste – qui a vu naître une sémiotique de l’image. Ainsi, on ne s’étonnera pas que, dans son article, Greimas s’interroge à maintes reprises sur la pertinence d’un rapprochement entre les systèmes graphique et phonique, caractérisés tous deux par leur spécificité articulatoire, ou, plus largement, confronte les visées articulatoires de la sémiotique visuelle naissante avec celles de la linguistique. Dans le cas de l’alphabet, le “découpage de la surface peinte effectué grâce à la grille de lecture figurative” et cette autre segmentation du signifiant qui permet de reconnaître l’“existence d’unités proprement plastiques” sont mis en parallèle avec, d’une part, l’interprétation des “lettres-figures comme des objets compacts” et, d’autre part, la sous-articulation des lettres d’un texte écrit considéré comme signifiant en leurs traits constitutifs[[13]](#footnote-13). Dans le cas des phonèmes, la phonologie, qui a réussi à “proposer la réduction de l’inventaire des articulations fondamentales des langues naturelles”, est hissée au rang de “modèle fascinant qu’il est difficile de ne pas suivre”[[14]](#footnote-14). Ces rapprochements doivent être évalués à la lumière des prises de position de ceux qui, tel Benveniste, proclament la prééminence du verbal[[15]](#footnote-15).

La portée des propositions de Greimas, en 1978, n’en est que plus considérable : on ne rencontre nulle subordination de principe de l’image au verbal[[16]](#footnote-16), mais l’idée que des contrastes entre des formes, entre des degrés de saturation d’une couleur contribuent à la production de la signification, et la volonté de partager avec la linguistique des principes méthodologiques communs. De cette manière, l’analyse peut alimenter les thèses de la sémiotique générale, mais aussi rendre justice à l’image, qui fait valoir sa spécificité. Selon Greimas, celle-ci peut être captée, dans une large mesure, non seulement à travers le dispositif topologique, mais encore à travers les catégories chromatiques et eidétiques, les premières ayant une fonction davantage individuante, les secondes étant chargées de la discrétisation des unités du signifiant. Dans les deux cas, ainsi que le précise Félix Thürlemann[[17]](#footnote-17), il est nécessaire de distinguer différents traits, comme la teinte et la saturation pour la dimension chromatique, les contours droit et courbe pour la dimension eidétique. Le repérage des traits garde aujourd’hui tout son intérêt : on n’en voudra pour preuve que les analyses très poussées sur les texturèmes, les formèmes et les chromèmes dans *Traité du signe visuel*[[18]](#footnote-18).

Cependant, du fait même de ses présupposés théoriques et méthodologiques, une telle analyse des figures et des formants plastiques comporte des limites, dont certaines sont pointées par Greimas dans son essai. Essayons donc de circonscrire un champ de questionnement.

Ainsi, comment passer de la structure de l’objet de sens particulier à des considérations plus générales ? Si, comme le suggère Benveniste, les unités de la peinture ne sont signifiantes que grâce à une sélection et une composition ou arrangement[[19]](#footnote-19), la structure mise à nu par le récepteur est-elle nécessairement de type occurrentiel, liée à l’univers de sens construit par un texte ? Greimas soulève le problème en ces termes :

« […] au lieu de viser l’idéal phonologique, l’analyse du signifiant plastique est obligée de se contenter de l’exemple de la sémantique, qui, devant l’impossibilité d’établir un inventaire restreint des catégories sémiques et qui recouvrirait pourtant l’univers culturel tout entier, se satisfait de la prise en considération des seules catégories pertinentes pour l’analyse de tel ou tel micro-univers donné ».

Une solution serait, note-t-il, de distinguer des catégories “significatives”, valant pour un texte visuel ou un corpus, et des catégories dites “primitives”[[20]](#footnote-20).

La question est centrale et régulièrement reprise dans des travaux plus récents. Ainsi, Maria Giulia Dondero se demande s’il est possible de repérer une “langue visuelle”, une “grammaire de traits en peinture”. Et elle ajoute plus loin :

« Au niveau de la morphologie, il faut rappeler que, contrairement à l’alphabet des langues naturelles où chaque tracé forme une unité facilement distinguable d’une autre (la lettre *g* par rapport à la lettre *c* par exemple), en peinture on est toujours face à des manifestations qu’on ne peut pas reconduire à des classes d’éléments invariants : il n’existe pas de classes figées et clôturées d’éléments topologiques, chromatiques et éidétiques, ce qui fait que les unités sont à construire et à reconstruire à chaque image. Autrement dit, il n’existe pas un réservoir de tracés disjoints et dont la valeur serait figée au sein d’un système de potentialités avant la “mise en image” »[[21]](#footnote-21).

Il y va de rien de moins que de la conception d’un “système” (virtuel) de possibles, dont les textes visuels seraient une manifestation (réalisation) construite *ad hoc*, le système fût-il inconnu – hypothèse que Greimas évoque lui-même[[22]](#footnote-22). La question est importante pour une autre raison : au delà du “micro-code” régissant une grammaire strictement interne, il semble opportun de concevoir à la suite de Maria Giulia Dondero des « langues visuelles » selon les « statuts » des images (artistique, scientifique, religieux, publicitaire, politique, etc.) et les domaines auxquels elles se rattachent (art, science, droit, religion, etc.). Des « sous-langues » à l’intérieur des statuts rendent alors compte des variations selon les époques et les traditions[[23]](#footnote-23). D’où l’idée non seulement du système de virtualités, mais de l’usage qui se confond avec la praxis énonciative, étudiée par Greimas et développée par Denis Bertrand et Jacques Fontanille[[24]](#footnote-24). L’image porte elle-même l’empreinte d’énonciations antérieures qui infléchissent plus ou moins l’acte de création – toute création serait reprise et invention – et signifient elles-mêmes par rapport à des institutions, un contexte, voire un environnement naturel et socioculturel[[25]](#footnote-25). Ce n’est qu’à cette condition que l’image, confrontée à des conventions, deviendrait communicable[[26]](#footnote-26). Nous reviendrons sur ces points *infra*. Qu’il suffise, pour l’instant, de noter que l’acte d’arracher le texte visuel à sa clôture et de reconsidérer le principe d’immanence constitue sans doute, à l’heure actuelle, l’un des défis majeurs que la sémiotique visuelle doit relever.

Mais le terme même de langage (pour parler du langage construit *ad hoc*, mais aussi, éventuellement, du système de la langue qui est investi dans le discours grâce à la médiation de l’instance d’énonciation)[[27]](#footnote-27) ne manque pas de retenir notre attention. Suffit-il de dire que l’image constitue un système conceptuel cohérent, qu’elle obéit à des règles déterminant, éventuellement, une grammaire ? Il y a à cela au moins une condition : la condition de possibilité de toute sémiose, c’est la solidarisation d’un plan de l’expression et d’un plan du contenu. La condition est satisfaite : nous avons vu que, pour Greimas, les unités plastiques peuvent elles-mêmes être porteuses de significations. Ce sont bien les rapports entre “qualités visibles” et “qualités intelligibles”[[28]](#footnote-28) que la sémiotique se doit d’établir. Une des conséquences en est le “double détournement” auquel la lecture du texte plastique donne lieu :

« […] certains signifiés postulés lors de la lecture figurative se trouvent détachés de leurs formants figuratifs pour servir de signifiés aux formants plastiques en voie de constitution ; certains traits du signifiant plastique se détachent du même coup des formants figuratifs où ils se trouvent être intégrés et, obéissant aux principes d’organisation autonomes du signifant, se constituent en formants plastiques. Bien plus qu’à une “subversion” du figuratif, nous assistons à un processus d’auto-détermination, à la naissance d’un langage second »[[29]](#footnote-29).

Cependant, est-ce rendre suffisamment raison de la spécificité et de l’autonomie du “langage plastique” par rapport au “langage figuratif” ? L’analyse du langage symbolique, également au sens où l’entend Jean-François Bordron[[30]](#footnote-30), et l’attention portée à la référence, à la représentation et à la reconnaissance constituent-elles toujours la réponse la plus pertinente aux questions que l’image nous adresse ? Une solution, nous dit Greimas, consiste à postuler une sémiotique semi-symbolique oeuvrant sur la base de l’homologation de catégories plastiques et d’articulations catégoriques de contenus (par exemple, chez Klee, “pointu : arrondi :: terrestre : céleste”)[[31]](#footnote-31). L’analogie de proportionnalité, qui fonde la ressemblance, permettrait d’échapper en partie à l’emprise du symbolique, au profit de moments *phénoménaux*[[32]](#footnote-32).

Ce qui mérite d’être discuté, ce sont non seulement l’emprise de la référence et de la représentation et, à travers elles, du langage symbolique, mais encore la dissociation des plans de l’expression et du contenu et le statut du signe (symbolique, mais aussi iconique) lui-même. Pour éviter l’aplatissement des plans de l’expression et du contenu, le Groupe µ choisit de distinguer le signe plastique du signe visuel :

« […] plastique et iconique constituent pour nous deux classes de signes autonomes. Signes à part entière, ils associent chacun un plan du contenu à un plan de l’expression, la relation entre ces deux plans étant chaque fois originale »[[33]](#footnote-33).

Jean-François Bordron, pour sa part, introduit une différence entre l’icône et le signe iconique qui, contrairement à l’icône, est lié à la fonction de reconnaissance, définitoire du langage symbolique. Plus largement, il souhaite explorer une théorie de la constitution du sens, plutôt qu’une théorie de la référence. L’attention se porte dès lors sur les substances et les flux qui sont mis en forme au sein d’un acte de sémiotisation. La dissociation des plans de l’expression et du contenu serait elle-même tributaire du passage de l’iconique au symbolique :

« Si le sens trouve sa source dans une variation intentionnelle, la question n’est plus de savoir si une icône possède deux plans d’articulation, comme une langue naturelle, mais de comprendre comment, sur la base de cette variation, peut progressivement émerger un sens analysable. En d’autres termes, si la variation intentionnelle semble bien impliquer la présence de deux moments phénoménaux, rien n’impose que ces moments soient systématiquement conçus comme des plans, sur le modèle du langage. […] Nous ne rejetons pas pour autant l’organisation de la fonction sémiotique selon les deux plans de Hjelmslev, mais nous pensons qu’il s’agit là d’un *résultat* et non du processus d’émergence du sens lors de l’iconisation du monde sensible »[[34]](#footnote-34).

C’est cette voie que nous allons emprunter, en nous inspirant de la théorie de Jean-François Bordron très librement. Elle permet, en effet, de saisir le procès de formation d’un objet de perception – notre parcours perceptif – à partir d’un “milieu plastique”[[35]](#footnote-35), jusqu’à sa catégorisation. Il devient possible de suivre le devenir des formes[[36]](#footnote-36), caractérisées par une extension spatiale et/ou temporelle, une limite et une direction, d’approcher la matière des points de vue de sa densité, de sa disposition et de sa force ou encore d’analyser la qualité sous l’angle de la dominante (par exemple chromatique), de la saturation et de l’intensité[[37]](#footnote-37).

On voit ici en quoi Greimas, en défendant l’idée de l’autonomie du langage plastique jusqu’à parler de “langage second”[[38]](#footnote-38), a créé les conditions d’une évolution de la pensée théorique. On peut en mesurer l’ampleur à travers la notion de *Gestalt*. Dans *De l’Imperfection,* Greimas note que “l’esthétique de Calvino renvoie, […], à la conception husserlienne de la perception où les structures d’accueil du sujet se projettent au-devant des *Gestalten* empressées de les rejoindre »[[39]](#footnote-39). L’essentiel, c’est la définition de la saisie esthétique comme un “vouloir réciproque de conjonction, comme une rencontre, à mi-chemin, du sujet et de l’objet, tendant l’un vers l’autre”[[40]](#footnote-40). Plus loin, Greimas franchit un pas en opposant au rôle actif que, dans l’espace européen, le sujet prend dans la saisie esthétique, la “prégnance” de l’objet dans la tradition japonaise. Ce dernier ne se contente pas d’aller “au-devant” du sujet : “c’est lui qui exhale l’énergie du monde, et bienheureux est le sujet s’il lui arrive de le rencontrer sur son chemin”[[41]](#footnote-41).

C’est ce halo, avant toute identification et toute représentation, que nous souhaitons capter. Nous défendons l’idée qu’il gagne à être décrit au niveau même du pré-sujet et du pré-objet, donc en deçà des sujet et objet visés par Greimas. Il ne serait pas lié à une tradition particulière, mais constitutif de la genèse du sens. En effet, l’on n’a qu’à faire un pas pour voir se dévoiler les étapes qui rythment la constitution du sens au niveau iconique selon Jean-François Bordron. Mettant en retrait les capacités de référenciation et de représentation, on peut adopter un point de vue phénoménologique et appréhender non seulement la *Gestalt* comme champ de forces en interaction, selon les termes de Fernande Saint-Martin[[42]](#footnote-42), mais la *Gestaltung*, chère à Paul Klee. Le peintre note ceci : “La théorie de la *Gestaltung* se préoccupe des chemins qui mènent à la *Gestalt* (forme). C’est la théorie de la forme mais telle qu’elle met l’accent sur la voie qui y mène”[[43]](#footnote-43). Et il ajoute : “La genèse comme mouvement à la fois formel et formateur est l’essentiel de l’œuvre”[[44]](#footnote-44).

En adoptant ce point de vue, une instance d’énonciation ou de co-énonciation s’ouvre à une approche esthésique. Elle est sensible à une continuité rythmée, avant la projection d’une discontinuité – de celle qui est à la base de la constitution de l’objet esthétique selon Greimas. Donc avant la saisie de la *Gestalt* comme une « bonne forme », par exemple géométrique, et, *a fortiori*, avant tout mise en rapport avec des schèmes mémorisés qui ont leur pendant dans la réalité. Avant le moment où, dira Fernande Saint-Martin, la tache irrégulière est “reconnue” comme étant un lac ou une montagne[[45]](#footnote-45). En ajustant son regard, on peut échapper au principe de la compositionnalité, qui repose sur la discrétisation et l’agencement d’unités de sens constituées ou données, au profit d’une appréhensionde la dynamique interne.

En ce sens, la distinction d’unités segmentales présuppose la suprasegmentalité, que la saisie du rythme réclame. Le rythme n’est plus seulement assujetti au nombre. Comme le note Gilles Deleuze,

« la répétition-mesure est une division régulière du temps, un retour isochrone d’éléments identiques. Mais une durée n’existe que déterminée par un accent tonique, commandée par des intensités. On se tromperait sur la fonction des accents si l’on disait qu’ils se reproduisent à intervalles égaux »[[46]](#footnote-46).

Davantage même, n’est-ce pas la *différenciation* comme telle, chère à Greimas, qui est remise en cause[[47]](#footnote-47) ? On pourra lui reprocher qu’elle suppose la reconnaissance, et avec elle ce qu’Henri Maldiney appelle l’“objectif” ou la “projection [du rythme] dans une image spatiale objective”[[48]](#footnote-48). La différenciation, qui exige une position en surplomb, extérieure au processus lui-même, serait donc précédée de l’établissement d’intervalles, d’entre-deux, d’interstices, qui favorisent l’immersion de l’instance énonciative dans le processus de formation[[49]](#footnote-49). Contre ceux qui opposent les dimensions de la continuité et de la discontinuité et qui, tel Pierre Boulez, gardent l’idée de durées et de *tempi* “objectivement mesurables”[[50]](#footnote-50), contre l’événement lui-même, qui est coupure et rupture[[51]](#footnote-51), Henri Maldiney fait valoir les “rencontres critiques ou décisives”[[52]](#footnote-52). Contre le temps qu’on “occupe”, il proclame le temps “*impliqué* dans chaque événement-avènement musical”[[53]](#footnote-53), en inscrivant sa réflexion dans le sillage de celle de Gustave Guillaume. Pour la sculpture et la peinture – en particulier pour les tableaux de Paul Klee –, le rythme d’une forme est défini comme l’“*articulation de son temps impliqué*”. On retrouve Henri Focillon, qu’Henri Maldiney s’empresse de citer : « Le signe signifie, la forme se signifie »[[54]](#footnote-54). On ne saurait dire davantage qu’une organisation du sens apparaît, *advient* à l’instance réceptrice, en deçà même du signe et de toute interprétation, qui est de l’ordre du langage symbolique.

Nouons les fils qui ont été dégagés. Un parcours de la réception s’esquisse en deux temps. Première étape : confronté avec un tableau, le récepteur est amené à opérer des discrétisations, des segmentations, des agencements, bref, à dégager la structure interne. Les assemblages de traits, les formes gestaltiques donnent lieu à une lecture figurative en vertu d’une “grille de lecture qui nous rend le monde signifiant en permettant d’identifier les figures comme des objets, de les classer, de les relier entre eux […]”, tout cela en vertu d’un “code de reconnaissance”[[55]](#footnote-55).

Deuxième étape : développant la sémiotique greimassienne à partir de ses bases, en particulier en tenant compte d’écrits postérieurs à 1984 (essentiellement de l’ouvrage *De l’Imperfection*), on peut avancer que le récepteur doit restituer les moments rythmant la genèse du sens, en remontant vers cette strate d’organisation que Jean-François Bordron dit iconique. Il doit alors saisir une dynamique qui implique des relations (formes), des quantités (extensions matérielles) et des qualités (grandeurs intensives)[[56]](#footnote-56).

Une question nous est alors adressée : en quoi le tableau donne-t-il à entrevoir, à travers son organisation même, c’est-à-dire au niveau même du langage symbolique privilégié par Greimas, certains aspects de la *genèse* du sens, qui affleureraient de manière “brute” ? Des traces, peut-être, de ce « pré-langage » cher à Henri Michaux, qui échappent à la domination du langage symbolique et le contestent comme de l’intérieur ? Nous parlerons alors du régime de sens de la *présentation*, à travers la mise en présence et l’entrée en contact d’instances que Jean-François Bordron dit pré-subjectales et pré-objectales.

La genèse du sens, étudiée par la sémiotique post-greimassienne, comprend le *mouvement* comme une de ses propriétés. Mais quel sort la sémiotique greimassienne lui réserve-t-elle ? Il apparaît que Greimas est lui-même sensible non seulement au mouvement caractéristique de la lecture, mais encore au mouvement *représenté* dans le tableau, au *procès* dans l’image, voire à la narrativisation de celle-ci. La question n’en demeure pas moins délicate : c’est celle, fondamentalement, de la temporalité dans l’image fixe, alors même que la peinture ressortit, traditionnellement, à un art de l’espace[[57]](#footnote-57). Jean-Marie Klinkenberg et Francis Edeline résument le titre de problème ainsi : l’“image discrète” s’avère-t-elle “impuissante à représenter autre chose que l’instantanéité”[[58]](#footnote-58) ? L’on voit s’ouvrir un champ d’interrogations dont la sémiotique contemporaine s’est emparée.

Pour creuser ces différentes voies, mettons notre bagage conceptuel à l’épreuve du tableau *Qui plane* (*Schwebendes*)[[59]](#footnote-59) de Paul Klee.

2. Klee au risque de la sémiotique visuelle

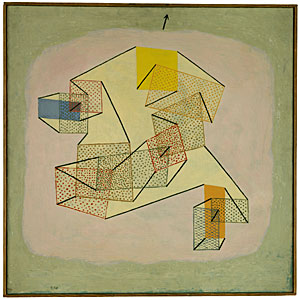


Figure 1 : Paul Klee, *Qui plane* (*Schwebendes*), Berne, Centre Paul Klee, 1930.

Concrètement, dans ce tableau, des formes géométriques irrégulières, quadrilatères et triangles, sont dispersées sur une surface jaunâtre, se superposant et interférant dans une épaisseur transparente. Mieux, des volumes imbriqués les uns dans les autres paraissent flotter sur cette surface jaunâtre grâce à un effet de tridimensionnalité qui donne l’impression, en première instance, d’une perspective harmonieuse. La composition a vaguement la forme d’un octogone ou d’un heptagone bordé de lignes noires, qui intègre, à trois de ses extrémités, des rectangles unis, de couleur bleue, jaune et orangée. Cependant, si ces derniers établissent des échos et se répondent à distance, ils entrent immédiatement en tension avec des volumes vides esquissant une tridimensionnalité, dont les parois, cernées de lignes rouges, brunâtres, orangées ou noires, sont couvertes d’une kyrielle de points de la même couleur. Une nouvelle fois, des rimes chromatiques et eidétiques entre les volumes disposés sur la surface jaunâtre soulignent une unité apparente. En même temps, la surface jaunâtre octogonale ou heptagonale qui paraît les contenir et conférer à l’ensemble un semblant d’homogénéité est comme débordée par des “excroissances” dans les parties latérales et dans la partie inférieure du tableau. Celles-ci peuvent être rehaussées par les rectangles unis bleu et orangé imbriqués dans des formes géométriques parsemées de points, qui mettent la composition d’ensemble en péril.

La complexité est grande : si ces “excroissances” paraissent rejetées en dehors des limites de la composition octogonale ou heptagonale et menacer un équilibre précaire, si les lignes droites, verticales ou obliques, parallèles ou non, s’interrompent parfois brutalement, elles sont immédiatement recueillies dans le plan rose aux bord flous et aux angles arrondis qui forme comme un fond sur lequel elles paraissent en lévitation. Un fond-cadre qui enveloppe la figure octogonale et ses “excroissances” et leur confère un semblant d’unité, comme *malgré tout.* À cela s’ajoute un fond-cadre verdâtre englobant la surface rose, vers lequel la couleur rose, souvent peu saturée et s’effilochant sur les bords légèrement crantés, ménage des transitions. Le fond-cadre verdâtre héberge dans sa partie supérieure une flèche de petite taille, oblique et un peu décentrée vers la droite, pointant vers une sortie du tableau. Deux forces s’exercent ainsi, tminemmen relations (formes), d taille, légèrement oblique, pointant vers equi fomre comme un cadre e des relations (formes), dcontraires. La première, liée à la fonction indexicale du cadre, est centripète et unifie jusqu’à la surface jaunâtre, en jouant sur la différence entre l’extérieur et l’intérieur, la périphérie et le centre. Elle aurait un effet de pacification, si elle n’était combattue par une deuxième force, centrifuge, en direction du bord supérieur du tableau.

La flèche concentre sur elle les tensions vives qui parcourent ce tableau. Tout en appartenant au fond-cadre verdâtre, elle est intégrée à la composition en ce qu’elle *explique* et porte à la manifestation les flèches *impliquées* qui s’esquissent au sein même de l’octogone ou du heptagone et de ses excroissances. De manière répétée, des traits noirs tendent vers les points de jonction des lignes perpendiculaires, c’est-à-dire sécantes et formant un angle droit, qui contribuent à faire émerger des quadrilatères. On pourra y voir des formes embryonnaires de la flèche supérieure, les lignes perpendiculaires résolvant dans l’extensité la tension qui s’est nouée. Contrairement à la flèche logée dans la bordure supérieure du tableau, parfaitement autonome et qui concentre sur elle un maximum d’intensité, les flèches qui s’esquissent ainsi sont encore prisonnières des lignes qui se touchent en tangence.

Dans ce cas, dire qu’on capte le mouvement orienté qui habite les flèches – le mouvement fût-il bridé par les lignes qui referment les figures géométriques sur elles-mêmes –, c’est introduire un nouveau paramètre, dont Greimas ne sous-estime pas l’importance. Il ne suffit pas, écrit ce dernier, de considérer les multiples points de vue adoptés par le récepteur et les trajets que parcourt l’œil[[60]](#footnote-60). Il faut montrer en quoi ces parcours sont supportés, voire *appelés* par les figures plastiques et par les formants figuratifs, en quoi ces derniers saisissent sur le vif des procès potentiels, prêts à se déployer. Greimas poursuit ainsi : le dispositif topologique est lui-même pourvu d’un rôle d’orientation de la lecture, tout comme les figures plastiques, en particulier les figures eidétiques (ainsi la catégorie pointu/arrondi) et les catégories chromatiques (ainsi la catégorie non-saturé/saturé, en charge d’une graduation et d’une intensification orientée). Sans oublier les catégories et les formants figuratifs : Greimas souligne le fait que la catégorie clair/obscur ou la production d’un effet de profondeur sont au service de l’iconisation du figuratif. Et Greimas de conclure par les figures qui, telle la figure “plante”, donnent à penser un mouvement orienté, par exemple le mouvement vertical lié à la croissance[[61]](#footnote-61). C’est l’exemple même étudié par Félix Thürlemann dans *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*: un des types de “dynamisation” est propre au figuratif et résulte du “savoir culturel sur la “nature” des objets”. Ainsi, on sait qu’une plante “pousse vers le haut” et qu’un oiseau “vole dans la direction de son bec”. Ainsi, ajoute-t-il au sujet de *Blumen-Mythos*, “l’alignement sur l’axe vertical des sous-objets de la “fleur” (“oignon”, “tige”, “feuilles”, “corolle”) correspond […] aux stades successifs de croissance de la plante”[[62]](#footnote-62). Enfin, le mouvement est fonction d’une “syntagmatique”, de la contiguïté des figures et formants plastiques[[63]](#footnote-63) : la juxtaposition des figures argumente une successivité. En maintenant fermement les présupposés greimassiens, on atteint sans doute les limites de l’analyse en supposant, comme le propose Félix Thürlemann, un “schéma de transition”, grâce au terme complexe “brun” unissant les radicaux /vert/ et /rouge/ ou grâce à des termes médiateurs constituant, sur la base de traits communs, une constellation d’éléments en série graduable[[64]](#footnote-64).

C’est à l’appel du mouvement que la sémiotique post-greimassienne essaye de répondre, au delà même du “moment transitoire” – « éclair immobilisé » ou « vague pétrifiée » – qui, selon Goethe[[65]](#footnote-65), porte l’intensité à un point culminant[[66]](#footnote-66). Développant une suggestion de Greimas, on peut commenter, chez Paul Klee, la technique de la “gradation chromatique”, c’est-à-dire de l’échelonnement des bandes verticales du foncé vers le clair, comme dans le tableau *Avant l’éclair*[[67]](#footnote-67). Il permet de mesurer le temps lui-même (*Zeitmessverfahren*)[[68]](#footnote-68). Ailleurs, des forces antagonistes expérimentent une narrativisation de l’image, comme dans *Fugue en rouge*[[69]](#footnote-69).

En effet, l’on ne saurait s’arrêter au “constructivisme assembleur” qui repose, selon Yves-Marie Visetti, sur deux relations structurales : “celle, spatio-temporelle, de juxtaposition ou succession ponctuelle le long d’échelles discrètes, et celle, logique, de relation entre termes”[[70]](#footnote-70). La question demeure entière, et elle est redoutable : comment l’art de l’espace peut-il devenir le lieu d’une temporalité, voire le support d’une narration, qui exige l’ordonnancement et la mise en perspective d’un passé, d’un présent et d’un futur ? La prise en compte de la *Gestaltung*, non point de la simple juxtaposition, mais des modulations, des accents et des in-accents, réclame un autre point de vue, phénoménologique. En termes aspectuels, des saisies ponctuelles alternent avec un balayage homogénéisant. Si l’on privilégie les modes d’existence, on dira que la réalisation présuppose l’actualisation, voire la virtualisation et la potentialisation. C’est bien ce que nous observons dans le tableau *Qui plane*: les flèches internes sont prises dans la constitution des formes géométriques, en apportant aux lignes perpendiculaires un surcroît d’énergie. Actualisées, elles préparent, enfin, la pleine réalisation de la flèche externe, déliée, libérée et parfaitement autonome dans laquelle, pour ainsi dire, elles viennent se résumer et se relancer.

Cependant, notre lecture du tableau *Qui plane* serait incomplète si nous ne nous attardions pas sur la kyrielle de points qui parsèment les côtés de la plupart des formes géométriques transparentes. Parlera-t-on d’énergie contenue et portée à son maximum d’intensité, propre à impulser la ligne ? “De la tension entre deux points résulte une ligne”, écrit Paul Klee dans “Credo du créateur”[[71]](#footnote-71). Et aussi : « Le facteur temps intervient dès qu’un point entre en mouvement et devient ligne »[[72]](#footnote-72). Dira-t-on que, dans *Qui plane*, certaines lignes sont virtualisées, que le point représente le présent absolu, riche de potentialités ? Il nous semble que le point donne ici accès à cette étape antérieure à la prédication dans le langage symbolique que Jean-François Bordron appelle la strate iconique. On se souviendra, en effet, que telle est une des questions que l’analyse de l’image nous pose : dans quelle mesure l’image donne-t-elle à voir la genèse du sens, le régime de la représentation cédant la place au régime de la *présentation* ? Cette analyse semble corroborée par les remarques, très guillaumiennes, d’Henri Maldiney sur la cosmogénèse. Il est question, précisément, de Paul Klee :

« Or, la forme n’est jamais à l’infinitif, au mode quasi-nominal. Cette infinition indéfinie, Paul Klee l’appelle le “chaos”. La forme naît comme un monde (cosmos). “Le moment cosmogénétique est là : fixation d’un point dans le chaos” ou, dans l’infinitif, fixation d’un présent qui est l’origine du rythme. C’est en ce présent que temps impliqué et temps expliqué coïncident »[[73]](#footnote-73).

Le point invite ainsi le récepteur à focaliser son attention sur ce moment iconique, comble de l’intensité affective, où des potentialités s’explorent. On reste en deçà de la temporalisation de l’espace, en deçà de la ligne (di)rectrice qui mobilise la durée et prédique une surface, en la déclarant trapèze, rectangle, triangle, parallélogramme ou carré.

Un dernier aspect mérite notre attention : comme dans d’autres tableaux de Paul Klee, la flèche n’est pas seulement impliquée dans la composition d’ensemble. Elle devient la trace du geste d’énonciation en se chargeant de deux autres fonctions : méta-discursive et méta-énonciative. Dans la mesure où les flèches comprises dans le plan jaunâtre sont subsumées par la flèche externe, disposée dans la bordure verdâtre, celle-ci commente, en effet, leur rôle de dynamiseur des formes géométriques (niveau méta-discursif). Enfin, la flèche externe dirige le regard du récepteur vers le bord supérieur du tableau, voire vers un hors-champ, en un mouvement ascensionnel ici lié à la lévitation et à l’état d’apesanteur : elle commente ainsi non seulement le dit, mais le dire (niveau méta-énonciatif). Interpellant le récepteur directement, elle montre que l’instance d’énonciation n’est telle qu’à implanter, face à elle, son autre, le co-énonciateur.

Il sera encore question de lignes dans la troisième partie, mais d’un autre point de vue. Dans les deux premières parties, il s’agissait de montrer en quoi les propositions théoriques de Greimas donnent leur élan aux recherches actuelles. Le tableau a, dans tous les cas, été approché comme un texte, clos sur lui-même. Nous focaliserons maintenant notre attention sur les limites, voire sur les forclusions que cette mise en avant du texte visuel, privé de son support, de sa matérialité et arraché au contexte sociohistorique et culturel, comporte nécessairement. Notre hypothèse est que les forclusions ne sont pas absentes du débat mené par Greimas et qu’à leur tour, elles ouvrent la voie à de nouvelles recherches.

3. Le salut est-il hors du texte ?

“Hors du texte point de salut !” : c’est par ce slogan que Jacques Fontanille introduit l’article “Immanence et pertinence sémiotiques. Des textes aux pratiques”. Et il poursuit en ces termes :

« “HDTPDS !” était le slogan d’une ascèse méthodologique féconde, qui a permis de pousser aussi loin que possible la recherche des modèles nécessaires à une analyse immanente, et de délimiter le champ d’investigation d’une discipline et d’une théorie, la sémiotique du texte et du discours » [[74]](#footnote-74).

Suite à Jacques Fontanille[[75]](#footnote-75), la sémiotique post-greimassienne organise différents niveaux de pertinence en un parcours génératif de l’expression. Jacques Fontanille retient plus particulièrement celui des pratiques, de ces “cours d’action ouverts et fluctuants”[[76]](#footnote-76) qui permettent de traiter des questions fondamentales auxquelles le texte, à lui tout seul, ne saurait répondre. En effet, comment rendre compte des phénomènes sensibles, du geste énonciatif, de la substance et du matériau, de l’expérience esthésique et esthétique, de l’ancrage culturel ou sociohistorique de la production et de la réception… en restant cantonné au niveau du texte ? La pratique énonciative telle que nous la concevons est nécessairement *située* ; elle suppose une instance d’énonciation sensible et percevante, pourvue d’un *corps*, dont le *geste*, toujours en gestation, selon la formule de Pierluigi Basso Fossali[[77]](#footnote-77), est aux prises avec une matière*,* c’est-à-dire avec un continuum qu’il marque de son empreinte. Un continuum qui, plutôt que d’être amorphe, est déjà pré-structuré[[78]](#footnote-78). Notre hypothèse est que la *matière*, pré-structurée, est analysée au niveau de la structure du “texte” visuel (par exemple les jeux de la lumière en relation avec la gradation des couleurs chez Paul Klee). L’analyse du *matériau* (par exemple les pigments) réclame la prise en considération du parcours orienté sous-tendant la pratique énonciative, avec ses différents niveaux de pertinence.

Une telle définition encourage à saisir les étapes de la sémiogenèse et, d’autre part, à mettre à nu les tensions, les conflits et la *dynamique* internes à la constitution des sémiotiques-objets : à capter le devenir des configurations, par exemples textuelles, qui se font et se défont, entrent en concurrence les unes avec les autres, s’éclipsent et émergent à nouveau, sous une forme différente (réénonciation), en interagissant avec un médium-support et un format et en négociant leur statut dans l’environnement socioculturel et historique, institutionnel et médiatique (les circuits de diffusion). Cette définition de la pratique énonciative ouvre, croyons-nous, un champ de recherches, dont nous dégageons ici les linéaments.

Dans quelle mesure en trouve-t-on les prémisses dans la sémiotique greimassienne ? Si Greimas met en avant le texte visuel, saisi dans sa clôture, c’est-à-dire un tout de sens structuré – tout porte à croire que Greimas nous fait assister, dans “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, à un déplacement d’accent de la “matérialité des traces et des plages imprimées sur un support” vers le “système signifiant”[[79]](#footnote-79) –, il ne se ferme pas à de nouvelles problématiques. Mieux, dans ses écrits, tout un pan de la recherche, strictement complémentaire, se dessine comme en creux. Un pan dont les sémioticiens d’obédience post-greimassienne ne tarderont pas à s’emparer. Essayons donc de repérer dans “Sémiotique figurative et sémiotique plastique” les “amorces” qui, souvent sous le couvert du mode du conditionnel, invitent à poursuivre les recherches. La dimension dialogique de ce texte, assorti d’une préface rédigée en 1984, nous renseigne déjà sur quelques questions en attente de traitement : Greimas se demande dans cette préface si la sémiotique plastique ne correspond pas au niveau profond et abstrait de la figurativité[[80]](#footnote-80) ; il souligne la nécessité d’exploiter davantage la modélisation syntagmatique ; enfin, il s’intéresse aux “systèmes de connotation collectifs, de nature pathémique, mythique ou épistémique”[[81]](#footnote-81). Nous insisterons également sur les points de discussion qui montrent que la pensée de Greimas est plus nuancée que ce que certains raccourcis donnent à entendre.

Nous ciblerons trois points : la sortie du « textualisme », la corporalité du geste de création en relation avec la matérialité du tableau et, enfin, l’art dans son environnement socioculturel et historique.

Précisément, dans quelle mesure les choix épistémologiques et méthodologiques à la base de la sémiotique visuelle naissante découlent-ils de l’option, forte, que le Groupe µ qualifie de “textualiste” ? Il apparaît que Greimas saisit les risques inhérents à une telle posture, qui vise à identifier le monde avec le langage. En même temps, il maintient l’option forte de l’immanence de la structure, voire d’une certaine autonomie du texte. Suivons son argumentation :

« On voit qu’une telle activité [d’imitation] présuppose, de la part du peintre-“imitateur”, une analyse implicite très poussée de la “nature” et la reconnaissance des articulations fondamentales du monde naturel qu’il est censé reproduire. En considérant le monde naturel comme le monde du sens commun, on doit reconnaître que l’opération “imitation” consiste dans une très forte réduction des qualités de ce monde ; car d’une part, seuls les traits exclusivement visuels du monde naturel sont à la rigueur “imitables”, alors que le monde nous est présent par tous nos sens et, d’autre part, seules les propriétés planaires de ce monde sont à la limite “transposables” et représentables sur des surfaces artificielles, alors que l’étendue nous est donnée dans sa profondeur entièrement remplie de volumes »

Toute la difficulté est là : quelle est la relation entre le texte et le “monde extralinguistique” qui constitue un “lieu de manifestation du sensible, susceptible de devenir la *manifestation* du sens humain, c’est-à-dire de la signification pour l’homme”[[82]](#footnote-82) ? Comment aborder le “monde naturel” qui correspond à la “structure “de surface”” de l’univers[[83]](#footnote-83) ? Est-il nécessaire de projeter une “grille de lecture” qui rende le monde “signifiant”, sans que pour autant l’on accède “au monde lui-même”[[84]](#footnote-84) ? Cette grille de lecture conduit-elle à une “discursivisation”[[85]](#footnote-85) du monde ? La difficulté est d’autant plus grande que si la grille de lecture est projetée sur le tableau et permet d’y reconnaître le “spectacle” qu’il est censé représenter, ce n’est pas sans adaptations et transpositions[[86]](#footnote-86), comme nous venons de le voir. En retour, les figures peuvent être identifiées comme des “objets” qui, dans la foulée, sont “classés” et “reliés entre eux”[[87]](#footnote-87). On retrouve le point de vue textualiste, le sensible étant capté à travers sa manifestation textuelle. En même temps, le critère est celui de l’“adéquation” des modèles à la réalité.

Ces positions théoriques et ces débats témoignent de l’évolution de la pensée de Greimas lui-même. Après le tournant phénoménologique des années 80, il met dans le jeu la distinction entre l’extéroceptif, le proprioceptif et l’intéroceptif : le corps assure alors la médiation entre les stimuli externes et les impressions et souvenirs internes. Ces positions et ces débats annoncent aussi les efforts contemporains pour mettre en avant l’expérience qu’une instance sensible et percevante, dotée d’un corps, fait du monde. Désormais, fera-t-on l’impasse sur la capacité du texte à moduler l’expérience ? Denis Bertrand plaide pour l’assomption des deux démarches :

« La distinction entre les deux questions – “comment dire le sensible ?” et “comment se dit le sensible ?” – repose sur une logique de positions, qui détermine le choix de la source, mais aussi, plus profondément, sur deux modes d’assomption de la réalité. Si l’on souhaite les opposer, et donc forcer leur différence, on pourra considérer que la première formulation pose à l’origine le sujet comme être de chair, la source somatique du “dire le sensible” antérieure à tout discours, ou en tout cas première et articulant, ensuite, les formes supposées le décrire. La seconde position, quant à elle, assume en premier lieu le texte qui a été énoncé et qui, non seulement porte les traces relatives et imparfaites de la sensibilité qui s’est exprimée, mais encore façonne et donne forme en retour à un “sensible” en attente d’expression »[[88]](#footnote-88).

Fidèle à notre position de départ, nous adoptons le point de vue de la sémiogenèse, en focalisant notre attention sur le *geste énonciatif* que le récepteur doit restituer à la lecture du tableau, un geste incarné qui doit être capté à la fois dans sa gestation et dans sa réalisation à travers la mise en forme d’une matière et d’un matériau. Le geste donne ainsi lieu à un *faire*, dont l’analyse exige un élargissement du cadre théorique : non seulement faut-il quitter le seul plan de l’immanence du texte, mais encore l’approche sémiotique doit-elle dialoguer avec d’autres approches, notamment sociologique et anthropologique. Précisément, Greimas appelait un tel dialogue de ses vœux.

Une première étape consiste à considérer la “matérialité des traces” – la matière picturale (la “matérialité de la surface remplie de traces”[[89]](#footnote-89), la lumière…) – qui, pour Greimas, semble mériter moins d’attention que les dimensions chromatique et éidétique de l’image et, globalement, l’agencement des unités de sens discrétisées qui rend l’image signifiante. À ce premier stade de l’analyse, si la “matérialité des traces” était prise en compte, sans doute serait-elle immédiatement rapportée aux observations sur les catégories chromatiques et eidétiques que Greimas reconnaît dans l’image. Considérée comme un paramètre en relation avec d’autres, la matière pré-structurée signifierait alors au sein de la structure dont le texte visuel est pourvu. On pourrait tout au plus parler de *matière informée* *textuellement*.

Cela ne saurait suffire : d’emblée, la matérialité de la peinture par rapport à celle de la photographie, par exemple, réclame notre attention. Poussons la réflexion plus avant. La question de la matière a été abondamment traitée par la sémiotique post-greimassienne. Retenons ici trois jalons. Le Groupe µ, qui distingue des signifiants et des signifiés plastiques, s’attelle à la tâche en notant que “chaque famille d’unités texturales pourra […] être décrite sous trois angles : le support, la matière et la manière”[[90]](#footnote-90). La texture est constituée par le rythme établi sur la base de régularités, qui n’excluent pas les ruptures. La problématique est abordée par Jacques Fontanille, qui montre, notamment, que la “restitution” de l’éclat de la lumière émanant de l’objet est modulée par la matière, le corps matériel apparaissant enfin comme un “médiateur temporalisant”[[91]](#footnote-91). Elle l’est, également, par Anne Beyaert-Geslin, qui propose une “hypothèse actantielle” : la matière est désormais considérée comme une instance autonome[[92]](#footnote-92).

Forts de ces analyses, attardons-nous, ici, sur le geste énonciatif en relation avec le faire.

Le geste actualise l’espace du tableau, voire le tableau comme objet, quand, grâce à des techniques variées (par exemple la coulure) et à l’aide de pigments, de brosses, mais aussi d’autres éléments tels que des poussières, se déploient des tentatives d’organisation et de réorganisation de la matière, qui peuvent être innovantes. “Finalisée”, la matière est alors convertie en *matériau*, selon l’expression d’Anne Beyaert-Geslin[[93]](#footnote-93) : le matériau est de la matière investie dans un programme de sens, façonnée pour un certain usage, notamment artistique, en relation avec un faire et, plus particulièrement, avec un *support matériel*.

Ainsi, nous défendons l’idée que la sémiotique visuelle doit rendre compte de la manière dont le geste énonciatif incarné s’ajuste à un support matériel, qui doit être distingué du support formel des inscriptions[[94]](#footnote-94), et, conjointement, agit sur lui, entre pressions exercées et résistances éprouvées.

Prenons un exemple concret : le tableau *Harmonisierte Störungen* de Paul Klee[[95]](#footnote-95).



Figure 2 : Paul Klee, *Harmonisierte Störungen*, Collection privée, 1937. Montré lors de l’exposition The EY Exhibition - Paul Klee, *Making visible*, Londres, Tate Modern, 16 octobre 2013-9 mars 2014. Reproduit dans le Catalogue issu de l’exposition, Londres, Tate Modern, 2013.

Dans ce tableau, une analyse transcendant l’immanence du texte visuel est attentive au fait que le tracé au fusain résulte d’une interaction et d’une négociation entre le geste et la toile de jute. Nous dirons que celle-ci n’accueille pas le tracé, pas plus que le potier de Souriau[[96]](#footnote-96) ne recueille une forme donnée dans la glaise. D’après nous, imposant ses conditions, la toile de jute participe activement à la *sémiosis*, tout comme la glaise *co-naît* avec la forme, les deux se déterminant mutuellement. Si, selon Isabelle Stengers et Bruno Latour, le potier de Souriau “accueille, recueille, prépare, explore, invente – comme on invente un trésor – la forme de l’oeuvre”, si “le sculpteur est responsable”, au sens d’“avoir à répondre de”, “devant cette glaise qu’il n’a pas su aider à s’accomplir”[[97]](#footnote-97), pour nous, c’est dans l’exacte mesure où la glaise est pré-structurée, pré-formée. L’*interaction* – parlera-t-on d’instauration à la suite de Bruno Latour ? – ne peut avoir lieu qu’à cette condition. Le geste énonciatif est à la fois un geste d’appropriation, réfléchi, à travers cette interaction, et de désappropriation, transitif, par inscription d’un tracé *dans* un matériau qui en garde la trace, mais qui est aussi matière pré-structurée, faisant connaître ses propres disponibilités et ses propres exigences. Le matériau est force, se projetant au devant du geste énonciatif, allant à sa rencontre, avec ses potentialités et ses options de sens. Doublement informé, il rend possible l’objectivation du sens.

Au vu des paramètres qui ont été introduits, et dans la perspective d’une synthèse, passons en revue les étapes rythmant la réception de *Harmonisierte Störungen.*

D’abord, une lecture discrétisante souligne l’existence d’un certain nombre de lignes droites ou courbes, en Z ou en arc, parallèles ou perpendiculaires, angulaires ou en zigzag, qui sont tracées au fusain sur une toile de jute beige, dont les bords effrangés sont visibles. La toile de jute est elle-même disposée, légèrement en biais, sur un fond beige plus clair. Enfin, la toile est ponctuée de trois cercles (dont un demi-cercle aplati), aux dimensions réduites. La circonférence est tracée au fusain noir et l’intérieur jaune est peint à l’aquarelle.

Le mouvement est introduit de deux manières différentes. Il est inhérent aux lignes, qui courent sur la toile. Lignes mobiles, actives, comme le note Kandinsky[[98]](#footnote-98) au sujet des lignes angulaires ouvertes, lignes déliées, dirons-nous, qui ne prédiquent plus les formes géométriques, mais se donnent à voir comme spontanément. Il faut alors que la ligne “cassée”, en “cas d’arrêts répétés”[[99]](#footnote-99), surmonte l’obstacle et reprenne de plus belle, selon une logique concessive (poursuivre *malgré*), dans une continuité retrouvée. Il faut que le “regard en arrière sur le trajet parcouru (contre-mouvement)”[[100]](#footnote-100) s’allie avec le dynamisme. C’est ainsi que les tensions entre les lignes se nouent, en un équilibre harmonieux qui n’est tel, cependant, qu’à cultiver l’élément perturbant (*Störendes*), irrémédiablement. “Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventure de lignes”, écrit Henri Michaux après avoir vu la première exposition de tableaux de Paul Klee[[101]](#footnote-101).

Dans ce cas, faut-il dépasser l’opposition, développée par Deleuze et Guattari, entre le strié et le lisse ? Suivons l’argumentation des deux chercheurs :

« Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu par la nature de la ligne (lisse directionnelle, intervalles ouverts ; striée-dimensionnelle, intervalles fermés). Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l’espace. Dans l’espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d’après des coupures assignées ; dans le lisse on se distribue sur un espace ouvert, d’après des fréquences et le long des parcours (*logos* et *nomos*) »[[102]](#footnote-102).

Nous misons ici sur la complémentarité de ces notions et sur un complexe strié-lisse. Assurément, la ligne de Paul Klee ne relie pas entre eux deux points déjà donnés dans l’espace. Le point se développe en une ligne. “L’ordre qui s’éveille avec lui irradie de lui dans le tout”[[103]](#footnote-103). En ce sens, la ligne est trace et non réseau, au sens où l’entend Tim Ingold :

Les lignes qui connectent plusieurs destinations successives comme celles qui relient des points, ne sont pas des traces de mouvement mais des connecteurs point à point. Ce sont des lignes de transport. Elles diffèrent des lignes de trajet exactement de la même façon que le connecteur diffère de la trace gestuelle. […] Quand je dessine à main levée, j’emmène ma ligne en promenade[[104]](#footnote-104).

Mais la ligne chez Paul Klee ouvre et ferme ; elle est libre et entravée, libre quoiqu’entravée. La logique concessive valorise la surprise. La ligne est riche en potentialités et elle est mémoire. Elle est projection, mais elle garde aussi la trace du geste et elle réénonce d’autres lignes, co-présentes dans le tableau, ou antérieures. L’espace de la toile, en ce sens, est toujours lisse *et* strié, espace de possibles, mais aussi espace porteur de traces, d’inscriptions et d’empreintes.

Comme nous l’avons suggéré plus haut, le mouvement est également celui du geste énonciatif, que le récepteur est appelé à restituer.

Le geste peut *parler de* l’image ou *parler* : telle est la distinction que Tim Ingold retient en opposant les lignes “non-gestuelles” aux lignes “gestuelles”[[105]](#footnote-105). Alors que les “figures non-gestuelles […] forment des énoncés sur ce qui a été fait ou sur ce qui va l’être”, les “lignes gestuelles” cherchent à “exprimer les mouvements qui les ont engendrées”. Les dessins constitués de lignes gestuelles “découlent *des* choses (y compris des corps) plutôt que d’énoncer quoi que ce soit *à leur sujet*”. On peut rapprocher cette opposition de celle entre les “*prédicats somatiques* (ou de réalité) [qui] disent le *sensible*” et, poursuit Jean-Claude Coquet, les “*prédicats cognitifs* [qui] décrivent le monde”[[106]](#footnote-106). Il suffit de faire un pas pour voir dans le dessin[[107]](#footnote-107) et ses esquisses la trace laissée sur la toile par un geste, parfois tâtonnant, parfois rapide, qui échappe encore aux règles du langage symbolique qui *parle de*, décrit et commente, et qui nous renvoie à cette strate d’organisation du sens que Jean-François Bordron appelle iconique.

Dans ce cas, qu’ajoute la dimension du *faire* ? Comme nous l’avons suggéré, elle permet de mettre davantage l’accent sur la conversion de la matière pré-structurée en matériau : notamment, sur l’interaction entre le fusain – cette prothèse de la main – et la toile de jute[[108]](#footnote-108), dont il a été question plus haut. Significativement, pour caractériser les lignes, Paul Klee recourt aux termes “tressage, tissage, maçonnage, imbrication”[[109]](#footnote-109). Nous sommes très proches des analyses de Tim Ingold, qui cite d’ailleurs Kandinsky, avant de noter :

« De la même manière que lorsque je joue d’un instrument à corde, tel que mon violoncelle, le mouvement de mon archet se fond, au moyen des crins et grâce au contact avec les cordes de l’instrument, dans le courant de la mélodie, de la même manière, dans le flux de mon trait de crayon, le *ductus* de la main trouve sa voie sur la page. Et de la même manière que la pression de mon archet se répercute dans l’amplitude du son, de même la pression du crayon du dessinateur se reflète dans l’épaisseur de ses traits »[[110]](#footnote-110).

Pour Tim Ingold, l’art s’incorpore plus que jamais dans l’(art)isanat, des savoir-faire artisanaux entrant dans une relation dynamique, voire conflictuelle avec l’outil, avec le corps que ce dernier prolonge, avec le matériau et l’environnement. Le crayon ou, dans notre cas, le fusain est alors ce “transducteur” qui assure la traduction de la propriété kinesthésique du geste vers le “flux matériel”[[111]](#footnote-111). Non seulement le fusain contient-il sa part de matière, mais le dessin au fusain a ses spécificités techniques : il se rapproche de la peinture, grâce aux effets d’estompage ; en même temps, il se prête à l’expression spontanée, sans privilégier les détails. Le trait acquiert une certaine épaisseur. Mais cela ne suffit pas. Dans *Harmonisierte Störungen*, la fragilité du fusain entre en tension avec la rugosité de la jute. La ligne naît de l’interaction entre le fusain transducteur et le grain de la toile. On voit que les tensions ne se nouent pas seulement entre les lignes, mais au niveau même de la fabrication du tableau, du traçage des lignes sur un support qui oppose au geste de l’artiste ses propres contraintes. Le fusain ajuste sa pression à la résistance opposée par le matériau et le support et, actantialisé, peut se trouver impliqué dans des “perturbations” (*Störungen*) que l’on peut décrire sur le modèle de la narrativité et de ses antagonismes. La rugosité serait-elle revalorisée par rapport au lisse, en donnant lieu à une dramatisation du geste ? Tous deux participent, en tout cas, à la production du sens.

Du sens ou d’une pluralité de sens ? Finalement, une lecture “immanentiste” privilégiant le texte visuel doit se marier avec la prise en considération d’autres niveaux de pertinence : du médium-support, mais aussi du format, des médias et de l’environnement. Ils donnent lieu à autant de choix qui interviennent dans le processus de la textualisation (du devenir un texte). En réception, l’idée d’un sens unitaire, stabilisé, dégagé par des méthodes d’analyse scientifiques et, pour cette raison, considéré comme exhaustif et reproductible, entre en conflit avec celle d’un sens éminemment malléable et toujours provisoire : le protocole d’analyse trop rigide est déjoué et le récepteur a affaire à des *propositions* de sens se profilant sur un ensemble de possibles.

Prenons l’exemple du format : si, pour Félix Thürlemann, il est “un champ vide, antérieurement à tout investissement d’un matériau pictural concret”, “une grille positionnelle [réglant] à la fois sa création et sa réception”[[112]](#footnote-112), il constitue pour nous un dispositif médiationnel participant activement à la production du sens, en raison de sa “plasticité”[[113]](#footnote-113). On peut développer l’idée en avançant que le choix du format dépend lui-même de circuits de diffusion, en relation avec des médias, tels que le musée. En tant qu’institution culturelle, ce dernier soulève la question du *statut* social et culturel de la peinture, qui peut varier dans le temps. Ainsi, l’on peut considérer qu’à côté ou au delà de l’esthétique[[114]](#footnote-114) (voire contre elle, dans le cas du *ready-made*, par exemple), le degré d’institutionnalisation – du paysage (voir le *Landart*) à la friche industrielle convertie en centre d’art, à la galerie et au musée… – décide du degré d’“artisticité“ du tableau, qui peut être promu au rang d’œuvre d’art. Ainsi s’ouvre tout un champ de recherche que nous ne faisons, ici, qu’effleurer[[115]](#footnote-115).

La lecture de l’image est infléchie par l’ensemble des pratiques plus ou moins codifiées liées aux domaines de l’art, de la politique, de la science, de la religion, etc. Ils sont eux-mêmes dépositaires de valeurs, de choix culturels et sociaux, voire de prises de position dans l’environnement naturel, dont l’expérience donne lieu à autant de tentatives de sémiotisation (interactions entre des instances subjectales et objectales). La sémiotique des *formes de vie*[[116]](#footnote-116)nous donne les moyens de saisir les balbutiements du sens en deçà même de la frontière entre la nature et la culture, des syntagmatiques concurrentes et toujours provisoires manifestant des axiologies, des passions, des actions, des rôles, des attitudes, etc.

L’option immanentiste ne prend pas ces facteurs en considération ou, du moins, n’engage pas à développer ces considérations. Qu’ils ne soient cependant pas étrangers à Greimas, malgré l’accent mis sur le “texte” visuel, on s’en persuade aisément. Ainsi, dans “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, Greimas souligne le caractère social de la grille de lecture, qui est “soumise au relativisme culturel” et tributaire d’une “vision du monde” propre à chaque culture. Mieux, la “véridicité” des figures visuelles en est fonction. L’iconisation est la “procédure de persuasion véridictoire”[[117]](#footnote-117). L’artiste implante face à lui l’observateur-récepteur. Que la vérité s’établisse avec une “réalité” externe ou que l’image renvoie à “ce qui par elle est fait image”[[118]](#footnote-118), tous deux sont engagés dans un même projet de sens.

Concluons en quelques mots. La sémiotique visuelle doit être référentielle, catasémiotique et sociale, peut-on dire après Jean-Marie Klinkenberg. Dans ce cas, on voit à quel point les concepts et outils d’analyse de Greimas constituent, au moins dès la fin des années soixante-dix, un point de départ fondateur, qui a invité les chercheurs “post-greimassiens” à poursuivre la construction de l’édifice sémiotique, en explorant également de nouvelles voies. De Greimas à la sémiotique actuelle, malgré des déplacements d’accent, des changements de perspective, voire des points d’achoppement, une continuité se tisse, pas à pas, et les mêmes interrogations persistent, invariablement : de quel ordre est la sémiosis et comment en rendre compte ?

Finalement, cette continuité permet d’argumenter la pluralité des régimes de sens et de construction du sens, qui renvoient à des *politiques* du sens. Toute volonté de privilégier la segmentation et les arrangements d’éléments de sens figuratifs et plastiques, selon un principe de cohérence structurale, de dégager la complexité inhérente à un tout de sens, au “texte” visuel, toutes les forclusions de principe ne font sens, hier comme aujourd’hui, que par rapport à des *régimes* de production et de gestion du sens, toujours situés, et par rapport à une conception du sens, qui peut être plurielle. Elle se détermine par rapport à des “visions du monde” et du faire scientifique, des types de modélisation, des choix de valeurs manifestés par des formes de vie, des manières d’être ensemble et des manières de faire, des médias et des circuits de diffusion plus ou moins institutionnalisés, des choix de format et de support, plus ou moins subversifs ou conventionnels. Par rapport à toutes ces sémiotiques-objets, englobantes et englobées, qui émergent au contact de l’environnement, tant naturel que culturel. Au delà des demandes que nous adressent tel tableau, voire la sémiotique visuelle comme discipline naissante, le développement du *projet sémiotique* sur les quarante dernières années et son historicité continuent à nous interpeller, plus que jamais.

1. Jean-Marie Klinkenberg, “La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes”, *Signata*, no1, 2010, p. 91. [↑](#footnote-ref-1)
2. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes sémiotiques, Documents*, VI, no 60, 1984, p. 5. [↑](#footnote-ref-2)
3. Parmi d’autres travaux tout aussi décisifs (par exemple ceux d’Odile Le Guern, d’Alessandro Zinna ou de Tiziana Migliore), la sémiotique visuelle comprend la sémiotique de l’observateur de Jacques Fontanille (*Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur*, Paris, Hachette, 1989), qui fournit un ensemble d’outils théoriques, la sémiotique du design d’Anne Beyaert-Geslin (*Sémiotique du design*, Paris, Puf, 2012) et la théorie des instanciations, surtout photographiques, développée par Maria Giulia Dondero et Pierluigi Basso Fossali (*Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011). Plus largement, elle prend appui sur la théorie des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet (Phusis *et* logos. *Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2007), sur la sémiotique du corps initiée par Greimas et développée par Jacques Fontanille (*Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004 ; *Corps et sens*, Paris, Puf, 2011), sur la sémiotique tensive de Jacques Fontanille et de Claude Zilberberg (*Tension et signification*, Hayen, Pierre Mardaga, 1998) ainsi que sur la sémiotique de la perception de Jean-François Bordron (*L’iconicité et ses images*, Paris, Puf, 2011). Sans oublier la réflexion de fond sur les régimes de sens proposée par le Groupe µ (*Principia semiotica. Aux sources du sens*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015) ; celle-ci fait la part belle à la perception et à la cognition. [↑](#footnote-ref-3)
4. Jean-Marie Klinkenberg, “La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes”, art. cit., p. 93. [↑](#footnote-ref-4)
5. L’ouvrage *Les plis du visuel, Réflexivité et énonciation dans l’image,* dirigé par Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin et Audrey Moutat (Limoges, Lambert-Lucas, 2017) vise à instituer un corps disciplinaire, en privilégiant le point de vue d’une sémiotique greimassienne et post-greimassienne qui s’inscrit dans un projet de long terme. Il cherche également à prendre en considération les apports de la linguistique (essentiellement Émile Benveniste) et de l’histoire de l’art (Louis Marin, Meyer Schapiro, Victor Stoichita, Hubert Damisch…). [↑](#footnote-ref-5)
6. Jean-Marie Klinkenberg, “Préface”, dans Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin, Audrey Moutat, (éds), *Les plis du visuel*, op. cit., pp. 9-15. [↑](#footnote-ref-6)
7. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid*., p. 3. [↑](#footnote-ref-8)
9. Félix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1982, et Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins, 1985. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jean-Marie Klinkenberg, “Préface”, art. cit., p. 9. [↑](#footnote-ref-10)
11. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 9. [↑](#footnote-ref-11)
12. Si la dénomination « sémiotique visuelle » pose problème, celle de “sémiotique de l’image” n’est pas moins problématique. Selon Jean-Marie Floch (*Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*, op. cit., p. 11), elle peut être l’indice d’une méconnaissance de la nature culturelle, historique et “relative” de l’image, de l’art, de la peinture et de la photographie, qui ne sont que des “données”, des “phénomènes” signifiants, et non des “objets sémiotiques”. Il faut alors avancer précautionneusement, toute construction de l’objet exigeant la prise en considération de son aspect occurrentiel. [↑](#footnote-ref-12)
13. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., pp. 13-14. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid*., p.16. [↑](#footnote-ref-14)
15. Cf. la lecture que Benveniste fait de Saussure dans “Sémiologie de la langue” (*Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974 [1969], pp. 48-49). À la suite de Saussure, pour qui la linguistique peut devenir le “patron général de toute sémiologie, bien que la langue ne soit qu’un système particulier” (*Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1975 [1916], p. 101), il affirme la précellence de la langue : « Le rapport sémiotique entre systèmes s’énoncera alors comme un rapport entre système interprétant et système interprété. C’est celui que nous poserons, à grande échelle, entre les signes de la langue et ceux de la société : les signes de la société peuvent être intégralement interprétés par ceux de la langue, non l’inverse. La langue sera donc l’interprétant de la société » (*Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 54). L’exécution d’une composition musicale ne peut être assimilée à la production d’un énoncé de langue que par métaphore ; c’est encore par métaphore que l’on peut chercher dans les arts de la figuration un répertoire iconique – une morphologie – et les agencements d’une syntaxe (*ibid*., p. 60).  [↑](#footnote-ref-15)
16. Selon Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 54), la signifiance mobilise deux dimensions, sémiotique (au niveau du signe) *et* sémantique (au niveau de l’énonciation) et rend ainsi possible l’accès au niveau métalinguistique ; la langue demeure l’unique interprétant des systèmes de signes non-linguistiques. Pour Jean-Marie Floch, le “visible” n’est pas le “dicible”, ce qui ne veut pas dire, ajoute-t-il, que le visible soit un “mode d’existence de l’ineffable” (*Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*, op. cit., p. 14). Pour notre part, nous dégagerons, *infra*, la dimension méta-discursive et méta-énonciative d’un tableau de Paul Klee. [↑](#footnote-ref-16)
17. Félix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures,* op. cit., pp. 43-60. [↑](#footnote-ref-17)
18. Groupe µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*, Paris, Seuil, 1992, pp. 197-252. [↑](#footnote-ref-18)
19. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, op. cit., p. 128. [↑](#footnote-ref-19)
20. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., pp. 16-17. [↑](#footnote-ref-20)
21. Maria Giulia Dondero, “L’énonciation énoncée dans l’image”, dans M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (dirs), *L’énonciation aujourd’hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 244. [↑](#footnote-ref-21)
22. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 13. [↑](#footnote-ref-22)
23. Maria Giulia Dondero, “L’énonciation énoncée dans l’image”, art. cit., p. 245. [↑](#footnote-ref-23)
24. Voir Denis Bertrand, “L’impersonnel de l’énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage”, *Protée*, vol. 21, no 1, 1993, pp. 25-32, et Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2003 [1998]. [↑](#footnote-ref-24)
25. Nous distinguons ici les notions de contexte et d’environnement. Le contexte, toujours spécifique, est créé à travers les interactions d’un sujet avec un objet, c’est-à-dire à travers la production de sémiotiques-objets dans des situations sémiotiques données (au sujet de la notion de situation sémiotique, cf. Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Puf, 2008). L’environnement, dans ses composantes naturelle et socioculturelle, englobe les contextes et fait signifier les interactions. Il est lui-même englobé par le “monde”. On peut suivre le Groupe µ quand, dans une perspective matérialiste, il note que l’humain est “partie intégrante du monde” (*Principia semiotica*, op. cit., p. 23). Plus spécifiquement, la notion d’environnement au sens où l’entend l’anthropologue Tim Ingold permet d’approcher la création artistique comme un faire (“Beyond Art & Technology. The Anthropology of Skill”, dans Michael Brian Schiffer, *Anthropological Perspectives on Technology*, University of New Mexico Press, 2001, pp. 17-31). Nous reviendrons sur ces points. [↑](#footnote-ref-25)
26. Benveniste propose de distinguer les systèmes où la signifiance est à chaque fois unique, liée à un projet d’expression artistique particulier, qui échappe à une convention partagée (notamment les arts plastiques), et ceux (les langues verbales) dans lesquels elle est inhérente aux signes eux-mêmes et se prête par là à l’échange et à la communication. [↑](#footnote-ref-26)
27. Cf. l’article « Énonciation » dans Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. Voir aussi Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., par exemple, p. 17. [↑](#footnote-ref-27)
28. Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*, op. cit., p. 14. [↑](#footnote-ref-28)
29. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., pp. 22-23. Greimas propose de rendre compte du tableau abstrait en distinguant des degrés d’iconisation : l’abstraction se caractériserait par le fait qu’elle met en défaut la reconnaissance et qu’elle fait apparaître des “objets virtuels”, *ibid*., p. 11. [↑](#footnote-ref-29)
30. Au sujet du langage symbolique, cf. Jean-François Bordron, qui s’inscrit dans la tradition peircienne tout en reformulant la triade indice, icône et symbole. L’iconisation constitue un moment au sein de la genèse et de l’organisation du sens, entre le moment indiciel, où quelque chose est là, et la prise en charge par les règles propres au langage symbolique. Voir à ce sujet *L’iconcité et ses images,* op. cit. La perspective génétique se substitue à celle du parcours génératif thématisé par la sémiotique greimassienne. [↑](#footnote-ref-30)
31. Dans “Sémiotique figurative et sémiotique plastique” (art. cit., p. 22), Greimas utilise l’exemple qui est développé par Félix Thürlemann dans *Paul Klee*, op. cit., pp. 34-37. [↑](#footnote-ref-31)
32. Cf. Jean-François Bordron, *L’iconcité et ses images*, op. cit., p. 156. [↑](#footnote-ref-32)
33. Groupe µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*, op. cit., p. 118. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jean-François Bordron, *L’iconcité et ses images. Études sémiotiques*, op.cit., p.150. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Ibid*., p. 158. [↑](#footnote-ref-35)
36. Cf. aussi Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Puf, 2010 [1943], dont Jean-Marie Floch se dit proche (*Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*, op. cit., p. 14). [↑](#footnote-ref-36)
37. Jean-François Bordron, *L’iconcité et ses images. Études sémiotiques*, op. cit., p.170. [↑](#footnote-ref-37)
38. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 23. [↑](#footnote-ref-38)
39. Algirdas Julien Greimas*, De l’imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 28. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Idem*. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid*., pp. 50-51. Selon nous, si nous sommes plongés *dans* un environnement (naturel, culturel), la production du sens est liée à l’interaction *entre* une instance subjectale et une instance objectale, à leur co-fondation (notamment à travers la perception mettant aux prises un pré-sujet et un pré-objet). La perspective constructiviste d’un large pan de la sémiotique, greimassienne et contemporaine, doit ainsi intégrer l’idée des déterminations émanant des (pré-)objets. La sémiose a lieu au point de jonction – de conjonction, note Greimas – ou de co-détermination. L’idée sera développée plus loin. [↑](#footnote-ref-41)
42. 4 Cf. Fernande Saint-Martin : « ce terme « gestalt », […], sera utilisé pour désigner une région du champ perceptuel qui, même si elle est constituée de parties distinguables, se présente en vertu de l’articulation de ses forces internes comme un tout unifié et doté d’un équilibre particulier » (*La théorie de la Gestalt et l’art visuel. Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 1990, p. 24). La perception, c’est-à-dire la synthèse opérée entre des forces, implique alors le percepteur dans une expérimentation de « tensions, de forces de disjonctions et d’équilibres » au sein d’un champ spatial (*ibid*., p. 26). [↑](#footnote-ref-42)
43. Paul Klee*, Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, textes réunis par Jürg Spiller, Bâle, Schwabe & Co. Verlag, 1956. *Écrits sur l’art,* t.1. : *La pensée créatrice*, trad. S. Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 17. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Idem*. [↑](#footnote-ref-44)
45. Fernande Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l’art visuel. Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*, op. cit., pp. 74-75. [↑](#footnote-ref-45)
46. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968, pp. 32-33. [↑](#footnote-ref-46)
47. Gilles Deleuze distingue la “différence extérieure entre les exemplaires ordinaires d’une figure”, en relation avec la répétition “statique”, et la “différence interne” que la répétition “dynamique” “comprend dans chacun de ses moments”, *ibid*., p. 32. Pour saisir la genèse du sens, nous proposons de considérer les intervalles et les interstices, plutôt que les différences, fussent-elles “internes”. [↑](#footnote-ref-47)
48. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2012, p. 215. [↑](#footnote-ref-48)
49. Empruntant au Groupe µ la notion de seuillage, nous mettons en avant le passage, plutôt que la coupure. Même si, pour le Groupe µ, le seuil est dit de “discrimination”, il est associé également à l’idée de l’égalisation : “[…] les stimulus connaissant une variation d’intensité inférieure à un certain niveau, […], sont considérés comme manifestant la même qualité translocale”. C’est le “mécanisme de distinction”, au moment d’une *nouvelle* qualité translocale, qui donne naissance à la “limite”, *Principia semiotica. Aux sources du sens*, op. cit., pp. 80-81. [↑](#footnote-ref-49)
50. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., pp. 214-215. [↑](#footnote-ref-50)
51. Au sujet de l’événement, mais aussi d’une analyse du rythme en termes de mouvements tensionnels, cf. Claude Zilberberg, « Signification du rythme et rythme de la signification », *Degrés*, no 24, 1996, p. a1-a25. Une tension ascendante vers un climax et une intensification maximale composent avec une tension décadente : ainsi, la ligne extensive se résout à travers la modulation, où l’extensité prévaut sur l’éclat intensif. [↑](#footnote-ref-51)
52. Henri Maldiney*, Regard, parole, espace*, op. cit., pp. 214 et 215. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Idem*. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid*., p. 216. Le passage cité est emprunté à Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p. 10. [↑](#footnote-ref-54)
55. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 9. [↑](#footnote-ref-55)
56. Jean-François Bordron, *L’iconcité et ses images. Études sémiotiques*, op.cit., p. 169. [↑](#footnote-ref-56)
57. Cf. plus particulièrement Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* *ou* *Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 1990 ; trad. fr. de *Laocoon, oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie*, 1766. [↑](#footnote-ref-57)
58. Groupe µ, « L’effet de temporalité dans les images fixes », *Texte*, nos 21-22, 1998, pp. 41-69. [↑](#footnote-ref-58)
59. Paul Klee, *Schwebendes*, huile sur canevas, 84 x 84, Berne, Centre Paul Klee, 1930. [↑](#footnote-ref-59)
60. L’œil ne parcourt pas l’image de façon strictement linéaire et continue, mais en imaginant des saisies simultanées et des parcours partiels, en fonction des contrastes, et des “sauts anaphoriques” ayant pour fonction de connecter différents parcours entre eux (Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., pp. 19-20). Voir aussi Nelson Goodman, qui refuse l’idée d’un “ordre nécessaire” ou “préférentiel” de lecture de l’image (*L’art en théorie et en action*, traduit de l’anglais par J.P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Gallimard, 2009 [1984], p. 14). [↑](#footnote-ref-60)
61. Sur tout ceci, voir “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 20. [↑](#footnote-ref-61)
62. Félix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, op. cit., p. 33. La question de la *temporalité* dans l’image fixe a été abordée par Anne Beyaert-Geslin (“Espace du tableau, temps de la peinture”, *Actes sémiotiques,* n° 113, 2010. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513> (consulté le 03/01/2018)), qui s’intéresse notamment à la nature morte : « La nature morte thématise la temporalité en mettant en relation des actants aux propriétés contraires sous la forme d’un système semi-symbolique dont le contenu est axiologique. Ainsi les catégories ontologiques – /animé vs inanimé/, /érigé vs pendant/, /dur vs mou/ – se trouvant reliées à une organisation topologique – /arrière vs avant/, ou /périphérie vs centre/ – les actants deviennent le support d’une aspectualisation qui reproduit le mouvement organique de la vie vers la mort ». La peinture moderne et contemporaine organise le passage de la *storia* à la temporalité impliquée dans la plasticité. [↑](#footnote-ref-62)
63. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 18. [↑](#footnote-ref-63)
64. Félix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, op. cit., pp. 52-57. [↑](#footnote-ref-64)
65. Cf. Johann Wolfgang von Goethe : « Afin de bien saisir le dessein du *Laocoon*, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable, et les yeux fermés. Qu’on les rouvre ensuite pour les refermer immédiatement après, et on verra le marbre tout entier en mouvement ; on craindra de trouver changé le groupe entier en les rouvrant. Je dirais que tel qu’il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle afflue vers le rivage », “Sur Laocoon”, *Écrits sur l’art*, trad. française de J.-M. Schaeffer, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 170. L’expression “moment transitoire” et la référence à Goethe sont empruntées à Anne Beyaert-Geslin, “Espace du tableau, temps de la peinture”, art. cit. [↑](#footnote-ref-65)
66. Au sujet des logiques implicative et concessive, en relation avec le *studium* et le *punctum* chez Roland Barthes, voir Marion Colas-Blaise et Maria Giulia Dondero, “L’événement énonciatif en sémiotique de l’image : de Roland Barthes à la sémiotique tensive”, *La Part de l’Œil*, no 31, 2017-2018, pp. 207-217. [↑](#footnote-ref-66)
67. Paul Klee, *Avant l’éclair*, aquarelle et crayon sur papier marouflé sur carton, bordures inférieures et supérieures à la gouache et à l'encre de Chine, seconde bordure à l'aquarelle et à l'encre de Chine, 28 x 31,5, Bâle/Riehen, Fondation Beyeler, 1923. [↑](#footnote-ref-67)
68. Paul Klee, *Tagebücher 1889-1918, Textkritische Neuedition*, dir. W. Kersten, Stuttgart, Gerd Hatje, 1988, p. 399. [↑](#footnote-ref-68)
69. Cf. Yves Bosseur à propos du sujet et du contre-sujet ainsi que des développements (strettes) dans *Fugue en rouge* (aquarelle et crayon sur papier sur carton, 24,4 x 31,5, collection particulière en dépôt au Centre Paul Klee, Berne, 1921) : “[…] le contre-sujet est constitué de formes rectilignes géométriques qui s’opposent aux courbures du sujet” (*Musique et arts plastiques : interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 2006 [1998], pp. 99-100). À ce sujet, voir aussi Marion Colas-Blaise, “Questions de sémiotique visuelle. Énonciation énoncée et expérience de l’œuvre d’art”, in Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin, Audrey Moutat, dirs, *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l’image,* op. cit., pp. 85-99. [↑](#footnote-ref-69)
70. Yves-Marie Visetti, “Constructivismes, émergences : une analyse sémantique et thématique”, 2004, < www. revue-texto.net/ index.php ?id=654> (consulté le 01/01/2018). [↑](#footnote-ref-70)
71. Paul Klee, *Théorie de l’art moderne,* Paris, Éditions Denoël, 1985, p. 37.  *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, op. cit. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Idem.* [↑](#footnote-ref-72)
73. Henri Maldiney*, Regard, parole, espace*, op. cit., p. 218. [↑](#footnote-ref-73)
74. Jacques Fontanille, “Immanence et pertinence sémiotiques : des textes aux pratiques”, dans Pierre-Yves Raccah (dir.), *Signes, langues et cognition*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 209. [↑](#footnote-ref-74)
75. Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Puf, 2008 et *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015. [↑](#footnote-ref-75)
76. Jacques Fontanille, “L’analyse du cours d’action : des pratiques et des corps”, *Semen*, no 32, 2011, p. 131. [↑](#footnote-ref-76)
77. Cf. Pierluigi Basso Fossali : « La portée du geste est strictement liée à sa gestation, aux espaces et aux temporalités introjectées et ensuite agencées, après élaboration, suivant une sorte de circuit qui préserve une solidarité des fins en dépit de l’hétérogénéité absorbée » (“Le geste et sa niche : gestion du sens “hors technique””, *Texto ! Textes et cultures*, vol. XXII, no 2, 2017). [↑](#footnote-ref-77)
78. Pour une telle conception de la matière, cf. Antonino Bondì, “Hjelmslev et la “fonction sémiotique” : du modèle structural au modèle cognitif”, *Histoire, épistémologie, langage*, no 30-2, 2008, pp. 199-212. [↑](#footnote-ref-78)
79. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 6. Parlera-t-on de “dématérialisation” ? [↑](#footnote-ref-79)
80. Il faudra distinguer le point de vue du parcours génératif, lié à la sémiotique greimassienne, et celui de la genèse du sens, adopté par la sémiotique post-geimassienne. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Ibid.*, p. 4. [↑](#footnote-ref-81)
82. Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 52. [↑](#footnote-ref-82)
83. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 233. [↑](#footnote-ref-83)
84. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 9. [↑](#footnote-ref-84)
85. Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 233. [↑](#footnote-ref-85)
86. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 9. Au sujet de ces transpositions, transferts et transcodages, qui impliquent des codes iconiques relatifs aux moyens d’expression (peinture, photo, etc.) concernés, largement conventionnalisés, cf. également Umberto Eco, “Sémiologie des messages visuels”, *Communications*, no 15, 1970, pp. 11-51 ainsi que le Groupe µ, *Traité du signe visuel*, op. cit. Dans le *Dictionnaire*, Greimas et Courtés formulent la question “en termes d’intertextualité (entres sémiotiques construites et sémiotiques naturelles)”, op. cit., p. 178. [↑](#footnote-ref-86)
87. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 9. [↑](#footnote-ref-87)
88. Denis Bertrand, “Les médiations discursives du sensible”, *Littérature*, no 163, 2011/3, p. 75. [↑](#footnote-ref-88)
89. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 13. [↑](#footnote-ref-89)
90. Groupe µ, *Traité du signe visuel*, op.cit., p. 203. Il associe trois signifiés à la texture : la tridimensionnalité, la tactilo-motricité et l’expressivité*, ibid*. p. 201. [↑](#footnote-ref-90)
91. Jacques Fontanille, “Lumières, matières et paysage”, *Protée*, no 31-3, 2003, p. 1. [↑](#footnote-ref-91)
92. Anne Beyaert-Geslin, “De la texture à la matière”, *Protée*, vol. 36, no 2, 2008, p. 101. [↑](#footnote-ref-92)
93. Anne Beyaert-Geslin, “De la texture à la matière”, art. cit., p. 102. [↑](#footnote-ref-93)
94. Jacques Fontanille, “Du support matériel au support formel”, dans Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille (dirs), *L’écriture entre support et surface*, Paris, L’Harmattan, pp. 183-200. [↑](#footnote-ref-94)
95. Paul Klee, *Harmonisierte Störungen*, fusain et aquarelle, 50.5 x 31.5, collection privée, 1937. Ce tableau a été montré à Londres, à l’occasion de l’exposition The EY Exhibition - Paul Klee, *Making visible*, Londres, Tate Modern, 16 octobre 2013-9 mars 2014. Le tableau est reproduit dans le catalogue issu de l’exposition, Londres, Tate Modern, 2013, p. 218. Chez Paul Klee, les préoccupations matérielles sont moins prononcées que chez les peintres “matiéristes”. On n’assiste pas à la même “dramaturgie” que chez ces derniers. [↑](#footnote-ref-95)
96. Au sujet du potier, cf. Isabelle Stengers et Bruno Latour dans “Le sphinx à l’oeuvre”, texte de présentation de l’ouvrage d’Étienne Souriauintitulé *Différents modes d’existence*, Paris, Puf, 2009 [1943], pp. 4-6. [↑](#footnote-ref-96)
97. *Idem*, pp. 10-11. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Punkt und Linie zu Fläche*, Bauhaus Bücher, 9, Munich, Langen Verlag, 1926 ; trad. S. et J. Leppien, *Point Ligne Plan*, Paris, Denoël, 1970. Henri Maldiney commente la différence entre Kandinsky et Paul Klee ainsi : pour Klee, “la forme n’est active que sur le chemin d’elle-même qui est la voie du statique au dynamique. *Werk ist Weg*”. Il ajoute que, pour Kandinsky, seules des forces venant de l’extérieur et leur combinaison changent le point en ligne (*Regard, parole, espace*, op. cit., pp. 106-107). [↑](#footnote-ref-98)
99. Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, op. cit., p. 35. [↑](#footnote-ref-99)
100. *Idem*. [↑](#footnote-ref-100)
101. Henri Michaux, “Aventure de lignes”, dans *Passages*, Paris, Gallimard, 1963 [1950], p. 115. [↑](#footnote-ref-101)
102. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* 2. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980 [1972], p. 597. [↑](#footnote-ref-102)
103. Paul Klee, *Écrits sur l’art*, t. 1 : *La pensée créatrice*, op. cit., p. 22. [↑](#footnote-ref-103)
104. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles, 2016 [2011] p. 106 ; *Lines. A Brief History*, Routledge, 2007. [↑](#footnote-ref-104)
105. Tim Ingold, *Faire, anthropologie, archéologie, art et architecture*, Éditions Dehors, 2017, p. 263 ; *Making Anthropology. Archeology, Art and Architecture*, Routledge, 2013. [↑](#footnote-ref-105)
106. Jean-Claude Coquet, « Les prédicats somatiques », conférence donnée à l’Inalco le 14 février 2011 ; cité par Denis Bertrand, “Les médiations discursives du sensible”, *Littérature*, art. cit., p. 75. [↑](#footnote-ref-106)
107. En cela, le dessin se distingue du dessin technique. À ce sujet, cf. Tim Ingold, *Faire, anthropologie, archéologie, art et architecture*, op. cit., p. 264. [↑](#footnote-ref-107)
108. La notion de *faire* donne ainsi à la notion de *débrayage*, chère à Greimas, un surcroît d’épaisseur (ancrage dans l’expérience sensible) et d’actualité. Il faut reconstituer la “séquence pratique de l’acte qui conduit, dans le cas de l’image, *d’une expérience immanente à une manifestation visuelle”* (Maria Giulia Dondero et Jacques Fontanille, *Des images à problèmes*, Limoges, Pulim, 2012, p. 31)*.* Significativement, le passage entre les deux repose sur l’“interaction entre l’énergie et la matière” (*idem*). [↑](#footnote-ref-108)
109. Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, op. cit., p. 36. [↑](#footnote-ref-109)
110. Tim Ingold, *Being Alive : Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 2011, p. 188 ; cité dans *Faire, anthropologie, archéologie, art et architecture,* op. cit., p. 268. [↑](#footnote-ref-110)
111. *Idem*. [↑](#footnote-ref-111)
112. Félix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, op. cit., p. 21. [↑](#footnote-ref-112)
113. Nous empruntons ce terme à Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou (éds), *Le levain des médias. Forme, format, média*, Paris, L’Harmattan, 2015, p. 9. [↑](#footnote-ref-113)
114. Sans méconnaître le fait que le lien entre “esthétique” et “artistique” est à la base de toute la réflexion sur l’art depuis le XVIIIe siècle, on peut, prudemment, avancer une définition de l’*esthétique* fondée sur deux critères : la *Gestimmtheit* –cette “façon d’être accordé ou désaccordé au réel” (Jean-Marie Schaeffer, “Objets esthétiques”, *L’Homme*, no 170, 2004, p. 29) – et l’“attention distribuée”, attentive à la “densité” sémantique et syntaxique, selon Nelson Goodman. Au sujet de l’“attention distribuée”, cf. Jean-Marie Schaeffer, *L’expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015. [↑](#footnote-ref-114)
115. En particulier, il faut se demander en quoi l’institution, par exemple muséale, comprend la création artistique et l’invention comme son ferment, en quoi elle est toujours appelée à être contestée et renouvelée. [↑](#footnote-ref-115)
116. Cf. surtout Jacques Fontanille, *Formes de vie*, op. cit. [↑](#footnote-ref-116)
117. Algirdas Julien Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, art. cit., p. 9 et p. 11. [↑](#footnote-ref-117)
118. Jean-François Bordron, *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013, p. 32. [↑](#footnote-ref-118)